

الثقافة الشعبية

مخزون التوليف الثقافي والسلام بين الشعوب

www.sxc.hu

يوسف حسن مدني

كاتب من السودان

الثقافة الشعبية أو الموروث الثقافي للشعوب هي مستودعات للسلام والأمن والتسامح والتوليف، إذ أنه من خلال تحقيق السلام نستطيع تحقيق التنمية، وأيضاً على حقيقة أن الثقافة الشعبية هي الناطق الرسمي بأسم الشعوب في الكشف عن هويتها والتعبير عنها. ثقافة السلام لا تخلق لأنها موجودة بيننا في مستودعات الموروث الثقافي وتؤكد الورقة أيضاً على حقيقة أن دراسة الموروث الثقافي ليست ترفاً ذهنياً أو أكاديمياً، وإنما هي محاولات جادة لاستنطاق السجل الثقافي لفهم الثقافة من داخل جسمها. لكي تعبر هذه الثقافة عن نفسها يتعين علينا الابتعاد عن الأحكام المسبقة المسنودة بالإيديولوجيا ذات البعد الواحد.

إن الفهم الأساسي الذي نبشر به هو ترسيخ معنى فهم أن الثقافة الشعبية هي ناطق رسمي وشاهد قوي يسند عمليات السلام والتنمية والتوليف الثقافي.

المعروف عن الموروث الثقافي أو الثقافة الشعبية أو الفولكلور أنها تتسم بميسم التوليف الثقافي السلمي وأنها تخلق في كل أجناسها على مستوى لا شعور المجموعات في كثير من الأحيان. ففي كثير من المستودعات الثقافية نجد توليفا من تيارات ثقافية متعددة متصالحة ومتحدة في آن واحد.

تستعين هذه الورقة على ذلك بأدلة من الحرف الشعبية، طقوس العبور وربما ميادين أخرى من ميادين الموروث الثقافي، هذا إلى جانب استخدام بعض مفردات اللهجة العامية التي تنطق بها الأجناس الفولكلورية المتعددة والأحداث والأحداث العادية التي تدور بين الناس في حركة حياتهم اليومية.

في كل ذلك نجد التيار الثقافي المحلي سواء كان نوبيا، فوراريا أو بجاويًا... إلخ، إلى جانب هذه التيارات المحلية نجد تيارات ثقافية أخرى تأخذ شكل هارموني ثقافية عالية الإنسانية.

قلنا في مقدمة الورقة أنها تستفيق بأدلة من الثقافة الشعبية، منها ما يختلف بالحرف الشعبية ومنها طقوس العبور ومنها الأغاني واللغة العامية، وذلك لفهم عملية التوليف الثقافي cultural syncretism وهو التوليف الذي تنشئه الشعوب على مستوى شعورها أو مستوى لا شعورها كما تؤكد كثير من تعريفات الثقافة الشعبية والفولكلور وأذكر منها هنا تعريف ثيودور فاستر الوارد في قاموس الفولكلور والمثاوجيا والخرافة والمعروف لدينا جميعا: ثيودور فاستر الآتي⁽¹⁾ هو ذلك الجزء من الثقافة الإنسانية المحفوظ شعوريا أولا شعوريا في المعتقد والممارسات والعادات، وفيما يحدث في المحيط الاجتماعي والحكاية والخرافة، من ناحية أخرى يعتبر الفولكلور من الأخلاق والقيم التي تتميز

بها المجموعة وليس التي يحملها الفرد مودعة في فنونها وحرفها وصناعاتها، لذا جاء في مقدمة هذه الورقة أنه يتعين علينا البعد عن السياسات ذات البعد الواحد المسنود بالأيديولوجيا لأن ذلك يبعدنا عن الفهم الموضوعي لمسألة التوليف الثقافي والسلام بين الشعوب.

ونعلم جميعا أن الدراسات الفولكلورية التي تمت في ألمانيا تمت على يد الأخوين قريم والذين دفعهما حب الوطن إلى بذل كل جهدهم في جمع الحكايات والثقافة الشعبية في ألمانيا وتم ذلك في وجه مقاومة سيطرة الثقافة الفرنسية. وهذا ما حدث أيضا في فنلندا حيث ارتبط الحس الوطني بالاهتمام بالمأثورات الشعبية، وما حدث من تمسك الفنلندية بميراثهم الشعبي ما يحدث لولا تعرضهم على مراحل طويلة من تاريخهم لغزوات تشن عليهم من السويد وروسيا القيصيرية. وما حدث في ألمانيا أيضا ما حدث لولا هيمنة الثقافة الفرنسية على الثقافة الألمانية.

إذ عليه فإن البعد عن التغول الثقافي والبعد الأحادي هو الذي يعتمد لقاء الشعوب سلمياً وبذا يختلق التوليف الثقافي طوعاً وليس قسراً.

ذكرت في مقدمة البحث أن المخزون الذي نستشهد به مستمد من مصطلحات لغوية متعلقة بمجال الثقافة المادية ثم بعدها طقوس العبور والمعتقدات وبعدها أغاني الأطفال وأغاني العمل والشعر.

1 - الثقافة المادية: مصطلحاتها اللغوية وهي:

أ- المصطلحات العامية في لغة هي بناء المراكب.

ب - نص أغنية باللغة الدنقلويه.

2 - طقوس العبور

3 - أغاني الأطفال

أبدأ أولاً بالمصطلحات اللغوية المتعلقة بحرفة بناء المراكب السودانية وهي مصطلحات توصيف أجزاء المراكب وأدوات العمل وبعض الوظائف المتعلقة بالحرفة نورد في الجدول أدناه الكلمة كما يستخدمها أصحاب الحرفة ثم نحاول إيجاد مقابلها باللغة العربية ثم مصدرها اللغوي

ومقابلها باللغة الإنجليزية وسنلاحظ أن بعضها ليس له مقابل باللغة العربية أو الإنجليزية. للتقصي ومعرفة أصول هذه الكلمات واشتقاقها وأصولها استعنت بالقواميس التالية :

1 - عون الشريف قاسم : قاموس اللهجة العامية في السودان
2 - Armtruster : dongolese Nubian : alexicon

3 - إبن منظور: لسان العرب

4-Hans wher: a dictionary of modern written Arabic

5 - مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط

6 - مملوف : المنجد

7 - بعلبكي : المورد : أنجليزي عربي

8 - حسن الزيات : معجم المراكب والسفن في الإسلام

9 - Smith J.payne: a compendious syriac dictionary

المصطلحات التي رصدتها وتابعتها في الجدول التالي تشمل أجزاء المراكب وأنواعها، أنواع الأشربة، الأدوات المستخدمة وطواقم المراكب.

Colloquial Sudanese Technical terms	Source language	Arabic	English
Al ajamiyya	Arabic	عجمى Ajami	Aft lower plank
Shatfiyyat (sing.shatfiyya)	Syriac	شطفه Shitfa	?
Armus	Greek	?	Seam
Jagus	Greek	Maqa ad almujaaddif مقعد المجدف	thwart
Ingliz	English	مربط Marbit	Cleat
Bactus	Greek	الشقير Alshafir	Gunwale
Mushar taKliga	Arabic	منشار Minshar	Hanging saw
Birrima	Arabic	Birrima or mithqat بريمه أو مثقب	Drill or auger
Mubrad	Arabic	مبرد Mibrad	Fill or rasp
Duffra	Arabic	Mizfar or izmil maqaar مظفار أو إزميل مقعر	Gouge-like chizel
Mudgag	Syriac	Mitraqa	Mallet
Munjara	Syriac	?	Voice-like block of wood for holding the planks when drills are opened
Gaddum	Aramic \ Hebrew, syriac in all these languages it is quardum	قيدوم Qaddum	Adze

Fas Or balta	Arabic Turkish	Fas فأس	axe
Izmil	Arabic or Persian	Izmil إزميل	Chizel
Gurnas	Syriac\Aramic	Al mitraqa al mihklabiyya المطرقة المخليبيه	Clawhammer
Mushar gatu	Arabic	Minshar qat muta'arid منشار قطع متعارض	Cross- cut saw
Aj-jamur	Arabic	Al-jamur or shahm al-nakhla الجامور أو شحم النخلة	The halyard affix
Al-barda>a	Persian or Syria	Bardha'a برزعه	Masthead collar
Al-faya	?	Alkaru الكر	halyard
Iyarat	?	Hablu-s-sari حبل الساري	Fore shrouds
Sigala or risgala	Italian	Sigala سقالة	Bolt rope
Al-musran	Arabic	Musran مصران	Thin rope passing in-side the turned -in edges of the sail
Gabalīs (sing.giblis)	?	Halaqa or oqda حلقة أو عقدة	Loops connecting sail to the yards
Al-mindera	Italian from bandiera	Al'alam or alraya العلم أو الراية	Flag on top of the yard to indicate direction of wind
At-tarma	?	Khizana الخزانه	Stern locker
Hillib	Arabic	Hilb هلب	Anchor
Al-murkab	Arabic	Al-mirkab المركب	The boat herself
Kantinkintin	English	Hanut حانوت	Roving shop boat (canteen)
Rayis	Arabic	Ra'is or rubban رئيس أو ربان	Skipper
Nawwati or nuti	Creek (From nautikos)	Nuti or bahhar نوتي أو بحار	Sailor
Ummal'wal	Arabic	Jariya or khadim	A woman servant
Far al murkab	Arabic	?	A small boy serving the crew

نلاحظ من قراءتنا للجدول أعلاه أن العربية العامية في السودان دخلت عليها كلمات من أصول لغوية متعددة واندمجت فيها كجزء من عامية السودان ف بجانب الكلمات ذات الأصول النوبية المحلية نجد كلمات من أصول عربية، سريانية، فارسية، أفريقية، آرامية، عبرية، إيطالية، تركية وإنجليزية وهي تعكس بذلك التوليف الثقافي الذي تميزت به عامية السودان.

هذا التراكم الثقافي يؤكده ما ذهب إليه عون الشريف قاسم في مقال له باللغة الانجليزية في مجلة السودان في رسائل ومدونات تقتبس منه ما يؤكد مسألة التوليف الثقافي يقول عون الشريف واصفاً العامية السودانية:

«... a horizontal tape extending through time on the surface of which are imprinted the various cultural currents which succeeded each other in the region. For the Sudan was an important highway for civilization and had become a meeting point of cultures and the Sudanese colloquial language represents in this respect the final product of this process of cultural cross fertilization».

وعلي هنا أن أقر أنني بهذا أوضح هذا المزيج الثقافي بموضوعية لا تقلب تياراً من التيارات على الآخر، وهو مزيج ثقافي خلقت فيه حركة الناس من خلال التجارة أو الحروب أو الهجرات وهي العوامل التي عن طريقها تلتقي الثقافات وتتلاقح. وهو تلاقح ديناميكي متغير طالما المجموعات البشرية في عملية تلاقح مستمر، وبالتالي لا نستطيع القول أننا في نهاية الزمن فالتاريخ عملية مستمرة وهو لا يتوقف ليصنع ولا أحد يصنع التاريخ بل حياة الناس هي التي تصنعه وتبقى الشعوب على مخزونها الجمعي نكتب الصفحة بعد الصفحة لأنها تعيش فيه وبه مستلهمة هذا المخزون الماثق في الأرض والمتغير بمعتقدات حركة حياتها.

نعود ثانية لجدول الكلمات، بعض الكلمات لم أقف لها على أصل مؤكد وبالتالي يمكن القول إنها كلمات نوبية محلية إلى أن تثبت دراسات لغوية قادمة عكس ما ذهب إليه. هذه الكلمات مثل: إترابل - قورا - عرموس - جاتوس - باطوم - يدوسا - قبليس - قنطور - عيب - محورت - بنقولو.

ولكن بعض هذه الكلمات بالقياس والتناظر يمكن افتراض أصل لها في اللغة الأفرقية فبالقياس هناك كلمات في العامية السودانية معروفة بأصولها الأفرقية مثل قادوس وهو إناء فخاري ينقل الماء كجزء من الساقية السودانية وكذلك قاموس وفانوس.. بالتالي فكل الكلمات الواردة أعلاه وتنتهي باللاحقة (أوس) مثل عرموس وجاقوس وباطوس يمكن افتراض أصل أفرقي لها.

أما كلمة انجليز الواردة في الجدول فمقابلها الانجليزي هو Cleat وهو المربط. وهو لوح قوي بل هو أقوى الألواح التي تثبت ساري أوسارية المركب من جانبيه. وعند سؤالي للرواة عن مغزى تسميتهم لهذا الجزء بالإنجليز كانت إجابتهم تحمل مجازاً اجتماعياً في صرامته وقوته ودقته ولكن لم يتذكروا ماذا كان اسم هذا الجزء قبل الانجليز !!

ب- نص لأغنية باللغة الدنقلوية:

هذه الأغنية مسجلة على الشريط رقم م دأ 2602 ضمن أرشيف قسم الفولكلور جمعها من الراوي عبد الهادي محمد علي حسن قرية ود نميري بمنطقة دنقلا وهي أغنية لزوجة بحار تفضل فيها زوجها على سائر الرجال ونصها كالآتي:

- الراوي: الرئيس - عبد الهادي محمد علي حسن

- رقم الشريط م دأ 2602

- تاريخ التسجيل: 7/6/1982م

- مكان التسجيل: منزل الراوي بقرية ود نميري الواقعة شرق النيل

- جنوب دنقلا - المديرية الشمالية.

- النص بالدنقلوي: The Dongolese Text

أيوا لا مسافر كدمن

- Transliteration of the Nubian

Dongolese text:

Aiwa la musafir kedmun
Kullu busta gunshimun
Jawab fadi garyemun
Wala umda kedmun
Kullu yom tishkari gble munun
Bille – s – ser anni mermun
Wala turbal kedmun
Deng hagawrtaga kobmun
Wala tagir kedmun
Ba'ad al-lel hisab kawmun
Ai rayis annajab
Lelgi sihre dal annajab
Bitti shabbe dal annajab
Sandal sari kol annajab
Ganan midra kol annajab
Mojki hasibel annajab
Daffa jom hatel annajab
I will not get married to the man who
travels away
The one who sends empty letters
Every day I wait for the post and be
Sends no money.
I will not married to the mayor
Who gets a lot of guests
Everyday I meet them. Whit the knife
I cut
Onions to prepare food. I also cut my
hands
And get hurt.
I will not get married to the merchant
Who only I likes his money which be
Counts at the end of each night.
I like the skipper who is watchful and
vigilant
The one who keeps awake all night and

كل بوسته قدنشن
جواب فاضي قريمن
ولا أمده كدمن
كل يوم تشكاري قابلي منون
باي السير أني مرمين
ولا تربال كدمن
دينق مقوار تيقا كوبمين
ولا تاجر كدمن
بعد الليل حساب كاومين
أي ريس أنجب
ليلقي سهرى دال أنجب
بنى شب دال أنجب
صندل ساري كول أنجب
قن ملره كول أنجب
موحكي ها سبيل أنجب
دغه جوم هليل أنجب

-Sudanese Colloquial Arabic Translation

- ترجمة النص العربية كما ترجمها الراوي:

أنا ولا نتزوج المسافر
ما عندي رغبة في المسافر
كل يوم انتظر وأعين
كل بوسته وأقرأ الجواب فاضي.
ولا بتزوج العمده
أقابل كل يوم الضيوف
وأحش البصل وأقطع يدي.
ولا بتزوج التربال المزارع
وأخر السنه أسدد الدين بالورتابه.
ولا يتزوج التاجر
البحسب قروشوكل آخر ليل.
أنا البعجيني الريسن السهران الليل،
وبعجيني خامي كل الأصناف المعدومة
بعجيني أبومده قنا وابوساري صندل
بعجيني البصارع الموج.
وإن ضرب الدفة بيخلعا.

المسيحي والإسلامي.
3 - يتمثل ذلك في قرع
الجرس في أذني الطفل
ثم الأذان ووضع المصحف
بجانبه وكذلك الفضة التي
يعقدته لها قدرة خفية تحمي
الطفل من الضرر والعين
الشريرة.



أرشيف الثقافة الشعبية

- يكتب سيد الاتي،

metals were

behaved to possess
of power of warding off evil spirits
and ringing the bell was always
connected with chritianitg and
so it also possessed the virtue of
warding off evil spirits....

في اليوم الثاني ترسم علاقة الصليب على
جبين الطفل وعلى راحتيه ويصف عبد الله الطيب
هذا الطفل بأنه بلا شك بقايا من أثر المسيحية
في السودان ويجتمع معهما الأثر الاسلامي متمثلاً
في الأذان ووضع المصحف بجانب الطفل⁽⁵⁾ كل
ما استعرضناه أنشأ عن طقس الميلاد. تؤيده
دراسة أخرى عن طقوس العبور في قبيلة اثني
عامر التي أعدها إبراهيم صلاح الدين إبراهيم
آدم⁽⁶⁾ أتى فيها بنفس الممارسات، وقبيلة اثني
عامر قبيلة من قبائل شرق السودان بينما
كتب سيد حريز وعبد الله الطيب عن وسط
السودان. وقد يبرز تشابه كبير في الدراسة التي
أعدها إبراهيم صلاح من وجود الأثر الوثني ثم
المسيحي والإسلامي. بل أضاف أن اثني عامر
يستخدمون أيضاً رمز علامة الخلود الفرعونية
زيادة في حماية مولودهم.

- يكتب إبراهيم صلاح الاتي،

«يستخدم البنوعامر علامة الخلود ويقرعون
الجرس في طقوس الولادة وهذا رافد نصراني

he comes

Back to me with all sorts of things that are
Not usually available to others.

I like the skipper who has got the mast
Of his boat made from sandalwood
And whose punting pole is a bamboo
pole.

1 - انشاهد في هذه الأغنية التي تعتبر فيها
المرأة بزوجه البحار هو أنها تتألف من كلمات
بعضها أصولها عربية وأخرى دنقلاوية وكلمة
واحدة انجليزية. هذا النص هو شاهد قوي
على مسألة التوثيف الثقافي الذي نتناقشه في
هذه الورقة، ففي طلبها تجد ثلاث لغات،
هي العربية والانجليزية، والدنقلاوية. وهذا
يظهر انداخل اللغوي كجزء من المكون
الثقافي السوداني

«أيولا مسافر كدمنس كل بوسته قونشمن»

2 - شاهد آخر على ثقافات التوثيف الثقافي
واتلاقي السلمي بين الشعوب نأخذ من
طقوس انصور. دراسة أجراها سيد حامد
حريز في 1966م عن طقوس العبور في
وسط السودان. ورد فيها عن طقس الولادة،
أن الطفل حديث الولادة يحميه مجتمعه
من كل ما يمكن أن يسبب له الضرر متوسلاً
بذلك بكل الإرث الديني المتراوح بين الوثني،

Arabs, the Syrians, the Greeks and the Egyptians...»⁽⁸⁾

ثلاث نقاط مهمة في اقتباس تشاترجي

وهي:

1 - علاقات الشعوب الثقافية ترجع الى القرن السابع قبل الميلاد

2 - نوبيا هي جزء من العالم المتمدن في ذلك الزمان ولها علاقاتها الثقافية وغيرها ببقية العالم.

3 - إن العولمة ليست جديدة على العالم بل هي قديمة التقاء علماء من أربعين أمة من العالم القديم ترجع إلى القرن السابع قبل الميلاد. وهذا العمري يفسر ما ذهبنا إليه من أن ثقافات الشعوب هي في تلاق دائم وعالي الإنسانية في جميع ثقافات الشعوب في ذلك المجمع الشاهد والنافذ والمؤثر فينا حتى اليوم.

شاهدنا الثالث في هذا البحث هو أغاني أوترنيمات الأطفال. لفت نظري سماع أغنية أطفال في دولة الإمارات عندما كنت زائراً أقدم دورة تدريبية في علوم المتاحف والتوثيق الثقافي في العام 2001م بدائرة التراث بإمارة الشارقة. الملفت في هذه الأغنية أو الترنيمة أنها تشبه تماماً أغنية للأطفال في السودان، فطلبت توثيقاً لها، ولكني عرفت أنها موثقة في شريط يسجل المهرجان السابع لثقافة الطفل صدر عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، وأهدوني نسخة من شريط الكاسيت هذا وسأقدم هنا مقارنة شاهدة على التشابه بين هذه الأغاني في كل من السودان والإمارات والبحرين.

- ونبدأ بنص أغنية الإمارات:

حمامة نودي نودي نودي سلمي علي سعودي

سعودي سار مكة يجيبلي منها كحكة ...

وكلمات أخرى ثم أتيناها في التسجيل.

ولكن تستمر الأغنية هكذا...

مسيحي... ولكن تختلف الممارسات في تفاصيلها فهناك من يعلق الجرس على بوابة المكان دون قرعه وهناك من يقوم بقرع الجرس... وذلك اعتقاداً بأن الجرس يدرأ العين الشريرة... فتجد البني عامر يعلقون الجرس دون إصدار صوت منه ولكن في وسط السودان يقومون بقرع الجرس على نحو ما ذكره سيد حريز في دراسته...»⁽⁷⁾

بهذا العرض لمكونات الثقافة الشعبية السودانية يظهر تماماً ما يقال أن السودان هو صورة مصغرة لإفريقيا، إذ أرفدت الثقافة السودانية الكثير من التيارات الثقافية من ثقافات حوض البحر الأبيض المتوسط وثقافات بلاد ما بين النهرين ثم بعد ذلك الثقافة المسيحية والإسلامية العربية والأوروبية.

قبل استعراض ما تبقى من هذا البحث في جزئه الأخير عن أغاني الأطفال، نقف لنستشهد بكلمة كتبها الكاتب الهندي سونيتي كومار تشاترجي في كتابه عن الهند وإثيوبيا نقتبس منه الآتي:

- الكاتب الهندي سونيتي كومار

«... The Persian Court was the hub of the civilized world at that time (the seventh century B.C.) and Egyptians and Cushitic Ethiopians the Cushite of Nubia as well as Indians had occasions to meet as fellow subjects of the same empire. Doubtless there were gatherings of scholars and learned men from among the more civilized of the 40 nations who were brought together ... and here the Indians met not only the Iranians but also members of advanced nations like the Babylonians, the Assyrians, the

ما لومفتاح

والمفتاح عند الحداد

والحداد يبغي فلوس

والفلوس عند العروس

والعروس تبغي عيال

والعيال يبغوا الحليب

والحليب عند البقار

والبقار يبغوا الحشيش

والحشيش يبغي مطر

والمطر عند الله

لا إله إلا الله محمد رسول الله

- نص الأغنية الثانية هو الذي جمعته من
الخرطوم من راويتين هما عبير علي وآيات
مبارك⁽⁹⁾ وأفادتا النص التالي:

دوها يا دوها

ببرزمزم قدوها

والعربان شربوها

سيدي سافر مكة

جاء لي حنة كحكة

والكحكة في المخزن

والمخزن عايز مفتاح

والمفتاح عند النجار

والنجار عايز قروش

والقروش عند السلطان

والسلطان عايز عروس

والعروس عايزة المتدليل

والتدليل عند الجهال

والجهال عايزة اللبن

واللبن عند البقر

والبقر عايز حشيش

والحشيش تحت الجبل

والجبل عايز مطر

والمطر عن ربنا

ربنا يا ربنا

ربنا جيب المطر

ورد النص البحريني موثقاً في كتاب من تراث
البحرين الشعبي الذي أعده صلاح علي المدني
وكريم علي العريض وهو تحت عنوان ترنيمات
الأطفال ولهما رأي أورده لاحقاً يجري النص كما
أورده كالاتي:

أماه أبغي لقمة

واللقمة في البرمة

والبرمة تبغي حطب

والحطب من الشجر

والشجر يبغي قنوم

والقنوم عند الحداد

والحداد يبغي الفلوس

والفلوس عند العروس

والعروس تبغي رجل

والرجل يبغي ولد

والولد يبغي حليب

والحليب من البقر

والبقر يبغي حشيش

والحشيش من الجبل

والجبل يبغي المطر

والمطر من الله

لا إله إلا الله. محمد رسول الله⁽¹⁰⁾

واضح أن الأغنية أنتجت مجتمعاتنا الزراعية
الرعية وهي تمثل العلاقة التي يحاول الكبار
غرسها في نفوس الأطفال بترتيب علاقات العمل
وحاجة كل منهم للآخر في مجتمعات متكافئة
مثل مجتمعاتنا العربية والأفريقية، فالعلاقات
فيها تبادلية من أجل المنفعة العامة حتى قبل
ظهور (الفلوس) أو (القروش) رغم ورودها في
النصوص الثلاثة. في الصفحة 287⁽¹¹⁾ يورد
الكاتبان رأيهما أن الغرض من هذه الترنيمات هو

على أن الشعوب تحت ظروف بيئة متشابهة تنجز نتائج ثقافية متشابهة، دون نزوع نحو أي نوع من أنواع الانتشارية. وهذا ينطبق على ما ذكرنا في هذا البحث من أن مخزون الثقافة الشعبية هو الشاهد على التوليف السلمي وقمة في التلاقي والتشابه بين ثقافات الشعوب.

تعويد الطفل منذ الصغر على تقوية ملكة الحفظ وسعة الخيال، وذلك عن طريق التسلية واللعب وهذا رأي مقبول لتبقى الوظيفية هي الغالبة على روح النصوص الثلاثة من حيث إذكاء روح العمل والتكافل دون إهمال الجانب الروحي والتربوي. يبقى التركيز النهائي في هذا البحث

الهوامش

- 10 - صلاح علي المدني وكريم علي العريض، من تراث البحرين الشعبي، الطبعة الثانية المطبعة الحكومية لوزارة الإعلام دولة البحرين 1994، ص. 287
11 - المرجع نفسه، ص. 287

ثبت المعاجم :

- 1- Gasim, A. A., qamus al-lahja al amiyya fis-Sudan (dictionary of colloquial Dialect in Sudan)
2- Armbruster: onglese Nubian: A lexcon
3- (Ibn Manzur: lisan al-arab
4- Hans wehr: A dictionary of modern Written Arabic.
5- Mustafa, I. et. Al.: al-mu>jam al-wasit
6- Frayaha A.: Mu>jam al-alfaz al-amiyya
7- Ma>aluf, I.: al-munjid
8- Ba>alabaki, M.: al-mawrid, English Arabid Dictionaty>
9- Al-Zaiyat, H.: Mu>jam al-marakib wa al-sufun fil Islam.
10-Smith, J. Payne: A compendious Syriac Dictionaty

- 1-Funk and wagnalls- standerd dictionary of folklore mythologyand legend-2 vol.s (ed) Maria leach , New York ,1949

- 2-Gasim,A.A.»some aspects of Sudanese colloquial Arabic « Sudan Notes and Records , vol.46,1965 pp 47-48.

- 3-Hurreiz ,S.H.Birth, marriage , Death and initiation customs and beliefs in central Sudan ,M.A. univ. of leeds ,1966 pp. 67-70.

- 4-Hurreiz,S.H. Ibid.68

- 5-Abd Allah Al Taib , Changing Habits in the Riverian Sudan, Sudan Notes and Records ,1955, p. 152

- 6 - إبراهيم صلاح إبراهيم، طقوس العبور في قبيلة البني عامر، بحث ماجستير في الفولكلور، قسم الفولكلور، معهد الدراسات الآسيوية والأفريقية جامعة الخرطوم، 1996، ص. 50

- 7 - إبراهيم صلاح إبراهيم، المرجع نفسه، ص. 87

- 8- Chaterji, S.K. India and Ethiopia from the 7th century B.C.Asiatic Society ,Kalcutta ,1968 ,p.12

- 9 - عبير علي وآيات مبارك باحثتان في الفولكلور السوداني - تم الجمع في شهر أغسطس 2012.

سبعون وسبعون مثلاً من قريتي

لهله شجاع النمين
كاتبة من اليمن

عمل يحوي مائة وأربعين مثلاً يرجع تداولها إلى قرية الساتي في منطقة بني سيف العالي التابعة لمحافظة إب، وقد جُمع وُشرح فيه عدد مائة وأربعين مثلاً من قرية الساتي التابعة لمنطقة بني سيف العالي في محافظة إب في اليمن.

يهدف هذا العمل إلى جمع وتوثيق الأمثال الشعبية التي لا تزال تتردد على الألسن في قريتي والتي تعكس ثقافة محلية شعبية دارجة قد تتشابه مع مثيلاتها في القرى والمناطق اليمنية، وقد تتميز باللهجة الخاصة بمنطقتنا، فكل منطقة لها لهجتها التي تميزها عن غيرها،

وأحياناً قد تختلف اللهجة من قرية إلى أخرى حتى ولو سكنها أفراد هم من نفس الأسرة أو العائلة، وهذا ما يميز الريف اليمني المتعدد الانتشار على رؤوس الجبال و سفوحها.

وهذا المجهود الذي بذل في جمع الأمثال هنا والشرح اليسير لمعانيها يهدف إلى تعريف القارئ العربي المهتم بتفاصيل التراث الشعبي بأمثال تتصل بمنطقة جغرافية معينة.

فالأمثال الشعبية تعد من المصادر الأساسية لنقل تراث الأمم بين الأجيال وهذا ما نأمل من كل المهتمين وصانعي القرارات في كل بلدان المعمورة بتوثيق التراث المحفوظ في الذاكرة الانسانية باعتباره مجعاً للقيم ومصدراً للجمال الذي نستحق الاستمتاع بكل مكوناته ومفرداته ويستحق كل جهد يبذل في الحفظ والصون أو التعريف أو الاحتفاء ..

تمهيد :

يرجع تداول هذه الأمثال الى قرية الساتي.. والتي تعتبر من أشهر القرى التابعة لمنطقة بني سيف العالي في محافظة اب الخضراء..

ونتوه هنا أننا بدأنا بتوثيق وشرح تراث شعبي يتصل بقرية معينة لتكون باكورة أولى تهدف الى إذكاء روح الحماس والتنافس المشروع الذي نأمل أن ينتج عنه توثيق وشرح تراث وثقافة كل المناطق وكل القرى اليمنية والتي تزرخ بالتراث الشعبي الأصل والذي يتباين ويتنوع ويتكرر بطرق شتى ولهجات عدة ممثلاً للزخم الشعبي الذي يتميز به وطننا الحبيب في كل محافظة وكل منطقة وكل قرية وكل محل...

وهذا يعكس جلجا اهتمامنا بالتراث العربي عموماً مع خصوصية اليمن الحبيب فبدأنا بالتركيز جلجا على تراث منطقتنا خاصة تلك المنطقة التي ظلت حاضرة في التراث اليمني بكل قوة وعلى مختلف الأحقاب والأزمان.. وولد فيها الكثير من الفقهاء والشعراء والأدباء والساسة. ولكنها كغيرها من المناطق طالتها التغيير العجل الذي يحاول أن ينقض على كل المقومات التراثية الأصيلة والتي إن لم نحل حظاً من الاهتمام

بالتوثيق والرعاية فسيصبح الضياع مصيرها المحتوم...

وإنما منا بما قد يحصل إن لم نبادر ولو بعمل بسيط وجدنا أن الرأي العملي والسديد هو ألا نطيل الوقوف على الأطلال حيارى، بل الأجدى أن نستخدم أدوات اليوم السريعة والدقيقة لجمع وتوثيق ما يمكن اللحاق به من تراثنا الشفوي المحفوظ في ذاكرة جداتنا وأجدادنا ، ونقوم بدور الوسيط الذي يقدر الماضي ويحفظ بكل تفاصيله الجميلة ليسلمها لجيل لاحق يستحق منا البذل في سبيله الجهد والوقت لننقل لهم قيم الجمال وقيم التميز الحاضرة في تاريخنا.. بارين بجداتنا وأجدادنا ومقدرين دورهم العظيم على بذل وحفظ درر التراث والاعتناء بها وإرواتها بال تكرار والترديد على مسامعنا وكل حواسنا.. في مختلف مراحل طفولتنا...

تصنيف الأمثال بحسب الترتيب الأبجدي :

عمدت إلى ترتيب الأمثال هنا بطريقة أبجدية للأسباب التالية:

- 1 - لأنني وجدت أنها أسهل وسيلة للحصر والتوثيق حين سؤالي لأقاربي ليعينوني على التذكر والإضافة، فأبادرهم بالسؤال عن من يعرف مثلاً يبدأ بحرف كذا.. فيسهل السؤال وتسهيل الإجابة.
- 2 - لتسهيل تحديث وتطوير هذا الكتيب فنريد تحت كل حرف ما وجدناه من الأمثال في طبعة أخرى.
- 3 - لإعانة الباحثين والمهتمين بالأمثال الشعبية على إيجاد ضالتهم بكل سهولة ويسر.

حرف الألف :

1 - ادب الدب لا يقرأ ولا يكتب :

هذا المثل يرتبط بحاضر وماضي ذاكرة هذه المنطقة التي فاقت جوهراتها من المناطق بالعلم والمعرفة، فجاء المثل يحيي قيمة العلم متجسداً بالقراءة والكتابة... فجعل الغباء والبلادة الشديدة في الانسان كما الدُّب.. وتأكيداً مرة أخرى وإضافة لسمة الجهل الشديد بحيث



أدب شعبي

لا يعرف أساسيات القراءة أو الكتابة....، وبإعادة يستدل بهذا المثل على من أعيا مخاطبه بصعوبة الفهم أو عدم الاستماع..

2 إتشأروا الأخدام على حنطة قلي شام! يحكى أن الأخدام وهم قوم مهمشون هناك بسبب سواد بشرتهم وتقاليدهم المختلفة... قليلو العقل.. فيتعاركون على أتفه الأسباب.. فهنا حكاية عراك شديد حصل بين مجموعة منهم ليتقاسموا حنطة قلي شام وهي حبة ذرة رومية مشوية لا تسمن ولا تنفي من جوع.. وهذا تأكيد على تفاهة السبب وعظم ردة الفعل.. ويقال خاصة للأطفال حين يتعاركون على سبب تافه من وجهة نظر الأباء.

3 إن سرقت إسرق جمل وإن عشقت عشق قمر، هذا المثل بمثابة توصية بعدم السرقة إلا إذا اضطررت فاسرق شيئاً ذا قيمة... وأن لا تعشق فإن وقعت فلابد وأن تكون قمرًا.. والخلاصة خذ من الأشياء أفضلها.

4 إذا كثر الطباخين فسد المرق، إذا اشتغل في العمل الواحد أكثر من شخص

حين عيوب هذا العمل تزداد إما بالانكاس أو بالتكرار.. حتى أن المرق يفسد طعمه إذا ما كثر طباخه فهذا يزيد ملحا وآخر يزيد قلفلا..

5 إذا وقعت يا فسيح لا تصيح: لكل شاطر كبوة فإذا وقعت فلا تجزع ولا توجل لأنه لا ينفع أنذاك الصياح.

6 أذكر الحي واحترف: أي عندما تذكر شخصاً يا سمه أو يصفته توقع أن يظهر لك قريباً حتى إنه من السرعة قد تسمع صوته فتلتفت إليه الوهلة.. (احترف)..

7 المحمية والمدقة فاقت جميع الغواني: هذا المثل لم تحفظه إلا جداتنا المهتمات بالأكل والحرافة في الطبخ التي تعتبر سمة أساسية في المرأة.. فهماهي المحمية (التي تريد النار في التتور) والمدقة - بكسر الميم وتشديد القاف المكسورة - (التي تصنع الخبز رقيقاً جداً - وتطحن الحب بالرحى حتى يكون كالغبار في دقته) هي في نظرهم من فاقت جميع النساء للتسمات بالحرافة والهاة حتى أنها تفوق صاحبات الجمال والحسن بحسن أدائها وإتقان عملها.

8 - أذكر الحي ووكف له صميل:

هو رديف للمثل رقم 6 وفيه تأكيد على نفس المعنى في أن من تتحدث عنه سيظهر في الحال مع أن القائل هنا استعان بتجهيز الصميل (العصا الغليظة) وكان من سيذكره ينبغي أن يضرب.

9 - الجار قبل الدار:

هنا تركية وتوصية لاختيار الجار قبل اختيار الدار التي ستسكنها لأن الجيران مؤثرون في طبيعة حياتنا.

10 - إلف الفقيه الروبة:

هنا تهكم على الفقيه وهو المدرس الذي يدرس طلاب القرية القرآن واللغة - الذي ألف (اعتاد) أكلا جديدا فلن يصرف نظرا عنه، ولن يرغب بأكل غيره... والروبة هي خالص اللبن قبل أن يفصل الدسم عنه وهو ألد أنواع اللبن...

11 - أنا أمير وأنت أمير ومن عيسوق الحمير:

هنا تأكيد على أهمية تعدد الطبقات في المجتمع الواحد حتى ولو كان قرية... فلو كان الجميع أمراء فمن سيقوم بالأنشطة اليومية؟ وهذا التساؤل يقال في حال أنه لا بد من حل لأجل استمرار الحياة العامة.. فهذا أمير.. وهذا يقود الحمير... وهكذا

12 - أيش ألف الرباح مأكّل التفاح:

هذا التساؤل عندما ترى أناسا يتصرفون بطريقة غريبة وغير مقبولة والسبب عدم تعودهم عليها من قبل، كما القروود (الرباح) التي تأكل التفاح وهي بالأصل لم ترها قط.

13 - المليح مليح ولو قام من النوم والشوم شوم ولو تصلح كل يوم:

هنا الجمال والملاحظة لا دخل لها بالزينة. فالجميل (المليح) جميل في كل الأوقات حتى في الصباح الباكر بعد أن يفيق من النوم. أما القبيح (الشوم) فلا يزيد التزين شيئا ولو استمر عليه بشكل يومي.

14 - الطبع مثل النخرة:

هنا إفادة بأن سلوك الانسان وطبائعه ليست ثابتة فهي ممكن أن تتغير كما هو أنف الانسان (النخرة) يتغير بحسب الضغط المسلط عليه بأي أداة كانت.. ففي اليمن هناك الكثير من النساء من يتميزن بكبر حجم الأنف، يعانين من اعوجاج أنوفهن والسبب ضغط اللثام الذي يستخدم بشكل دائم حين خروجهن.. ويقال إذا ظل المرء يحرك أو يضغط على أنفه إلى اتجاه معين من وجهه فإن يميل مع الوقت الى تلك الجهة.. والشاهد هنا أن الطبع من الإمكان تغييره بتعديل السلوك بشكل مستمر...

15 - العيد جاء وكسوتي بصنعاء البز غالي والمخيطة أعمى:

هنا مثل على شكل بيت من الشعر المقضى.. يحكي سوء الظرف كما لو كان العيد اقترب ولا توجد كسوة فالتقماش (البز) غال جدا والكسوة إلا من صنعاء.. بالإضافة إلى أن المخيطة أعمى.. فكل الأبواب مغلقة في وجهه..

16 - المفارغ يحصل نص الصميل:

المفارغ هو من يتدخل في فض عراك أو اشتباك... فإن نصيبه من العراك يحصل.. إما بقصد أو بدون قصد من المتعاركين.. أو المشتبكين بالأيدي أو بالألسن...

17 - الهربة سنة والمسكة يوم:

هذا يقال لمن يهرب بعد أن يرتكب خطأ.. يظن أن هروبه سيمنع عنه العقاب... فيظل خائفا وقتا طويلا شبه بالسنة.. والمسكة أي مواجهته بالموقف سيكون يوما.. وكأنه هنا يقول لاداعي للهرب وقتا طويلا... والمواجهة ستكون حتمية ولا بد أن تحصل.

18 - البهرة نص القتال

والبعض يقول

الهنجمة نص القتال :

هذه الحرب النفسية بالألفاظ ولغة الجسد

تزيد من قوة القتال.. وتثبت قوة المقاتل.. فالبهرة هي الزجر بالعيون والهنجمة هي الثقة الزائدة وتتضح بالصوت والكلام وكل تعبيرات الجسد.

19 - البنية طينة أمها:

أي أن البنت في مرحلتها الطفولة والشباب تبدأ بالمطالبة بنفس احتياجاتها وطلباتها والدتها إن لم تستخدم ما لأُمها.. وخاصة أغراض الزينة والملابس.. تشبهاً وفطرة.. وكأنها طينة (ضرة).

حرف الباء

20 - بخت الملاح بالضياح وبخت العور بالزاوية:

أي أن النساء الجميلات الكاملات الصفات يكون حظهن (بختهن) بالزواج غير ملائم ولا مناسب لجمالهن واكتمال صفاتهن. أما النساء ما دون ذلك فإن حظهن في قمة الهرم الاجتماعي من الأزواج وكأنهن بزوايا المجالس..

21 بنت الناس فوق الراس وبنت العم على المعقم:

في الزواج أيضاً يكون قدر الزوجة ابنة العم متدنياً كما هو المعقم (أسفل الباب) أما الزوجة التي من نسب بعيد ولا تربطها قرابة مع الزوج فهي منزلتها عالية كما لو كانت فوق الرأس..

22 بعث الله من في القبور:

يقال هذا لمن غاب وزاد في الغيبة حتى كاد صيته أن يموت وظهر فجأة.. أو قد يقال لمن يفتح موضوعاً قد مات من مدة..

حرف التاء

23 تحت المدني ألف جني:

المدني هو الشخص الذي ينظر إلى أمامه ويتظاهر بأنه يفض نظره وفي حاله تمثيلاً لا طبعاً، فهذا يعني بأنه يحمل في طياته ليس خيراً بل شيطنة وخبثاً في صورة حياد وعدم وضوح.. ولا مبالاة.

24 تحت السواهي دواهي:

هذه تقال كما المثل السابق مخصصة للنساء اللاتي يمثلن ظاهرياً دور الطيبة والسذاجة وهن في الأصل يخبثن خبائثاً ودهاء.

25 تعب إيدي ولا وجع قلبي:

نعم هنا تعب الانسان ومجهوده أفضل من وجع قلبه حينما يوكل أحداً أو يوجهه إلى إنجاز عمل يخصه.. فلا ينجزه بالشكل المطلوب ولا يزيد صاحب الفائدة إلا تعباً وجهداً..

حرف الجيم

26 جديد جديد يلعن أبو كل بالي:

هنا التفتي بالجديد حتى يلعن البالي وأبوه بقوة الفرح الشديد بكل ما هو جديد. ويقال غالباً للملابس الجديدة بعد أن يلبسها ويدوس البالية بأقدامه الحافية تقاولاً بالجديد.. لغرض إكسابه صحة وعمر أطول..

27 - جنان بخارجك ولا عقل يحنبك:

هنا إشارة واضحة إلى أن بعض العقول تدهي أصحابها إلى مواقع الهلكة. فيتمنى قلة العقل المخارجه (المنجية) على العقل المحنب (الموقع في المشاكل).

حرف الحاء

28 حنككم حق وحق الناس مرق:

لغة الحقوق والمساواة متجسدة هنا ولسان الحال بأن الناس سواسية في الحقوق والواجبات... فلغة العتاب واضحة لمن يعتقد بأن حقه حق هام وحقوق غيره من الناس وكأنها (حساء) أو شورية سهلة العمل سهلة الشرب... فليس له أدنى أهمية.

وهنا يعد دفاعاً عن الحق وتعظيماً إذا كان لهم أما عندما يكون لغيرهم فهو أمر عادي كشرب المرق (حساء) وهي أكلة شعبية شائعة تصنع بسهولة وتشرب بسهولة... فكان الحق للغير عندما يطالبون به لا يعيرونه اهتماماً لأنهم يظنونهم أمراً لا يستحق لبيساطته.. وهذا يختلف

تماماً عندما يريدون حقوقهم حتى لو كان نفس الحق إلا أنه إذا نسب لهم فشأنه أعظم وأكبر.. عادة يطلق على من يعظم أموره واحتياجاته وأهدافه، لكنه بالمقابل يهمل حقوق الآخرين ويستصغر شؤون الآخرين واحتياجاتهم وأهدافهم.

29 - حيث ما غلس بات:

هذا المثل يقال بلكنة عقابية حادة للرجل (شاباً أو زوجاً) الذي يتأخر عن البيت بعذر مسائره لأصحابه.. فحيثما تأخر يفترض أن ينأى.. هكذا لسان حال الأم أو الزوجة..

حرف الخاء

30 خيرهم لغيرهم:

هنا لكنة عتابية تتضح جلياً في الإيجاز والتورية عن معانٍ أخرى أكثر عمقاً، فالخير الذي يُنتظر منهم لأنفسهم ولأهلهم يذهب لغيرهم.. أشعر هنا بالأسف والندم الذي يملأ كيان قاتل هذا المثل يومه.. والمستشهد به يومنا..

31 خاور ومستحي:

هذا يقال لمن يرغب بالشئ وبشدة ولكنه يظهر سلوكاً لا يتناسب مع حاجته تلك...

32 - خابره.. على قدر عقله:

أي أن النقاش والحوار يتم على أساس عقول الناس فمن كان عقله خفيفاً فكلمه على قدر خفته.. والعكس صحيح.

33 خليه يدق راسه بالجدار:

تقال بالغالب للمكابر أو للمعاند الذي لا يسمع نصيح من هم أكثر منه خبرة وتجربة فالقول: دعه واتركه وشأنه فلا تنصحه لأنه لن ينفيد النصيح إلا بعد أن يصطدم بعثرة كبيرة كمن يدق رأسه بالجدار عندها سيرجع لك ويطلب التوجيه والإرشاد.

34 - خابر لك من لا يسمع قلبك لك حجر مطلع: أي اتكلم وانصح لمن لا يفهم ولا يعقل ما يقال له كأنك تدحرج حجراً من أسفل إلى أعلى.. أمر في قمة الصعوبة والجهد دون تحقيق أي هدف.

حرف الدال

35 - دخل برمته بين البرم:

هذا المثل يقال للفضوليين من يعتمدون أن يدخلوا أنفسهم ويحشروها في مالا يعنيهم، أو دخل في موضوع لا يخصه ولا يعنيه فكأنه يدخل طاسته (برمته) بين أي صف من أو أن يراها مناسبة للدخول والاختراق..

36 ديمة خلفنا بابها:

الديمة وهي البيت الصغير الذي يُبنى عشوائياً لغرض مؤقت كمكان لحراسة مزرعة.. أو ما شابه.. وهنا تغيير الباب من الخلف لا يعني أن الديمة تغيرت أو اختلفت.. بالعادة يقال لمن ينوي الحديث أو التصرف بطريقة أخرى قاصدا التحايل على التغيير...

حرف الذال

37 ذي ما يجي مع الحريوه ما يجي بعدها:

الحريوه هي العروس، حيث كان بالعادة أن الضيوف يأتون إلى بيت العريس قبل ما تزف العروسة فمن كانت عنده الرغبة والنية في الحضور فسيأتي مع زفة العروسة وهو وقت وصول العروسة والزافين لها، وهذا بحسب عاداتهم أيامها هو الوقت المناسب فمن تأخر عن ذلك فإنه لن يأتي ولن يُنتظر...

هنا يستخدم للإشارة بأهمية معرفة الوقت المناسب للحضور في أي نشاط، بالإضافة إلى معرفة متى يجب أن تمارس نشاطات معينة.. كإعداد عمل معين أو شراء أشياء مرتبطة بحدث معين.. فمثلاً يقال عندما يأتي يوم العيد ولم تشتتر ملابس للعيد إذا فأكد لن تشتري بعد العيد.. أو حتى إذا تم شراؤها فلن يكون لها أثر أو معنى مثلما كان في وقتها، باختصار يعني أن كل شيء بوقته حلو.

38 - ذي ما يربوه أهله يربوه الناس؛

هنا التربية والعقاب والثواب يبدأ في البيت ليعرف المرء الصحيح من الخطأ، وإن لم يبصر في وقت مبكر يضطر إلى المرور بتجارب في إطار المجتمع تجعله يعرف الصحيح من الخطأ ولو متأخراً....

39 - ذي ما معه خير لأهله ما معه خير للناس؛

هنا الخير من العطاء المادي والمعنوي يفترض أن الأهل أحق الناس به، فمن لم يعط أهله خيراً فلا خير فيه لأحد....

40 - ذي ما يشتغل ببيت أبوه يشتغل عند الناس؛
هنا نصيح وإرشاد للعمل، أي أن يعمل الفرد مع نفسه وفي بيته، أفضل من أن يعمل عند الآخرين، وكأن فيه استقراء لمستقبل الشخص الذي لا يشعر بالمسؤولية من صغره، والعمل مع أسرته بأنه سيأتي عليه يوم ويشغل عند الآخرين للحاجة أو الاضطرار، وقد يرمز إلى تعلم حرفة الآباء والأجداد حتى يتمكن من مواجهة أعباء الحياة بحرفة أو مهنة تجعل منه شخصاً فاعلاً في المجتمع، بحيث يستفيد من تجاربهم ونصائحهم في وقت مبكر من عمره.

هذه الثلاثة الأمثلة (38 39 40) تمثل معنى عاماً واحداً وإن اختلفت جزئيات المعنى فالأصل هنا إن من لم يتعلم في بيت أبويه سيعلمه الناس لأن المجتمع يفرض رأيه النهائي على الفرد سواء تعلم قبل أن يخرج إلى المجتمع أم لم يتعلم....

حرف الرء

41 - راعي بقر خالته آخر من سرح وأول من تروح؛

هذا يضرب في الشخص الذي يبالغ في السرعة في إنجاز أي عمل لا يحبه، وكأنما هو ذلك الفرد الذي تأمره زوجة أبيه (الخالة) بأن يرعى لها أبقارها وهو مكره على ذلك فذهب (سرح) متأخراً وعاد (تروح) أول الرعاة.

42 - روي الحليم النجد ولا ترويه المقطاعة؛

أي لا تشرح للشخص الذكي أو النبيه شرح التفاصيل، بل أشّر له إشارة إلى الطريق من بعيد وسيتعرف هو من ذات نفسه على أقصر الطرق (المقطاعة) .

حرف الزاي

43 - زيدي ماء زيدي طحين؛

طبعاً التشبيه بالعجن هنا لكن عجن دون بصر أو بصيرة إما لقلة الخبرة أو عمداً بحيث يظل بعيد ويكرر ويحصل على نفس النتيجة.. فالمعنى مصور هنا بأسلوب بلاغي عجيب ومميز.. حيث أن القارئ للمثل أو السامع به يشعر بتلك الصورة المتحركة بامرأة تخلط الطحين بالماء لغرض الحصول على عجينة بتماسك معين وإذا بالطحين يزداد على الماء فتضيف الماء لتعادل الطحين لكنها تكثر منه فيزيد الماء ويخرب العجين، فتضطر أن تزيد طحيناً.. لكن ليس بقدر.. بل أكثر مما يجب.. فتجد أن المفر إلا بإضافة قليل من الماء وتخطيء التقدير.. وهكذا تظل في دوامة العجين ما بين إضافة ماء وطحين..

هذا المثل يهدف إلى توضيح فكرة هامة جداً وهي العمل دون تقدير أو تقدير الأمور والتعامل معها بطريقة غير معتدلة أو عشوائية أو دون تخطيط أو تجربة مسبقة.. أي التصرف في أمر دون بصر أو بصيرة، أي أن يعمل نشاطاً مسبباً لحدوث شيء معين ثم يعمل نشاط آخر قد يهدف به إلى إيجاد حل لكنه يزيد في المشكل، من جهة أخرى فيضطر لتكرار النشاط السابق.. وهكذا

44 - زوجك على ما تعوديه وابنك على ما تربيته؛

الزوج يتشكل بما تعوديه زوجته، والابن يتشكل بحسب تربية والدته، أي أن المرأة وتعاملها معها هي السبب في تشكيل السلوك النهائي لهما.

45 - زاد الماء على الطحين؛

عندما يفيض الكيل بأحدهم وتزداد الأمور

عن حدها يلجأ لهذا المثل تشبيها للظرف كأنه عجينة رخوة زاد الماء على الدقيق فلم يستطع التحكم بها..

حرف السين

46 - سع ليلة بغير عشاء:

سع هي باللهجة المحلية وتعني مثل أي (مثل الليلة مفرد ليال التي يكون أصحابها جاثعين فلاهم ناموا ولا خلص ليلهم بصبح بغير حالهم هذا، فهم ينتظرون الصبح بفارغ الصبر ليحصلوا على وجبة الفطار فالجوع يحاصرهم من جهة وطول الليل يشعرون به أطول ما يكون، وهذا فيه إشارة الى جمع ظرفين سيئين في نفس التوقيت فلا أكل ولا فسحة من نهار للتصرف وتغيير الحال)

يرمز هذا المثل لطول الوقت الممل، وخاصة عندما يكون انتظارا، أو سأمًا لأي حدث يطول في استهلاك الوقت دون حصول المتعة أو الفائدة.

47 - ساعة الأكل تضيع العقول:

أي ساعة الأكل يتشوش العقل، وخاصة إذا كان المرء جائعًا جدًا، فلا ينتبه أو يركز على تفاصيل قد يعيها في وقت آخر...

48 - سبحان مجزع السلع منفق البضع:

هنا تسبيح الغرض منه قد يكون اعترافا بقدرة الله في تسيير الأمور أو سخرية على سلعة بايعة أو بضاعة راکدة، ويستخدم هذا المثل من قبل النساء عندما يحضرن عرسا ولا تعجبهن العروس..لدمامة، أو لسوء خلق..!

49 - سارق ومبهر:

هنالك من الأشخاص من يستحقون هذا المثل لأنهم يسرقون حقوق غيرهم ويزيدون على السرقة تعاليا..وعنجهية..والبهرة هنا تعني فتح العينين بأقصى درجة وهو تعبير جسدي يراد به الزجر والتخويف...

50 - سمحنا له يتفرج دخل يرقص:

هنا سُمح له بالفرجة فضلا وكرما فاستغل الظرف واندمج حتى وصل الى أن يكون هو محور الفرجة من رقص وحركة، وهذا يقال لمن يسمح له بدور محدود فيصدق نفسه ويتطاول ويرى نفسه جديرا بأن يمارس كل ما يريد...ويزيد

51 - سيري لشى تجاهش تجاهش..لا أهلش

تجاهش ولا بني عمش وراش:

أي امشي بخطوات واثقة على مهل ولا تستعجلي فلا يوجد أحد من أهلك أو بني عمومك، ليصوبوا إن أخطأت أو يتمموا إن قصرت.

حرف الشين

52 شوقي

شوق العاطشي للماء وشوق الغنم للمرعى: هذا الشوق والحنين عندما يبلغ مبلغه، فيُشَبَّه باشتياق من بالغ به الظما للماء..وأكد عليها بشوق الغنم الجائعة للمرعى.. في الغالب يُبدأ الحديث بهذا المثل استهلالا للتحدث عن أمنية أو رغبة ملحة..

53 شيب وعادوه شباب:

يطلق هذا القول لشرح المأسي والمصائب لشخص عانى كثيرا في حياته لدرجة أنه شاب وهو لا زال في مرحلة الشباب..وأحيانا يطلق لاستحثاث الهمم الشابة، عندما يصيبها نوع من الفتور..

حرف الصاد

54 صام صام وفطر بلصام:

هنا تقديس للصيام بأن يكون إفطاره مميزا، ليس صياما صياما ثم ينتهي بفطار غير مجد (لصام) (العلك) والمقصود بأن نهاية الصبر ينبغي أن تكون نهاية ظفر ونيل...

55 صابح القوم ولا تماسيهم:

أي اذا اضطررت لسفر فاعمل حسابك بأن تصل عند من تقصدهم في سفرك في الصباح لا المساء...فالصبح فيه استبشار وفرح بالاضافة

الى أن الحرج أقل من النزول عندهم في المساء حتى ولو كانوا أقارب لك..

56 - صَبْنْ ثوبك وتَقَي وأشتم صاحبك وبقي:
أي في إنجاز الأعمال اتقن عملك وخاصة تلك المتعلقة بأغراضك. لكن حينما يتعلق الأمر بسلوك أحد أصدقائك أو أقاربك حتى لو اضطررت لشتمه فلا تذكر كل ما فيه وإنما تجاوز وغيض الطرف عن جزء من معاييبه..

57 - صنعاء ما إبتنتش بيوم:
الاستدلال ببناء صنعاء لأنها عاصمة وحاضرة اليمن من قديم الزمن وهنا تأكيد وتجسيد على أنها مدينة بناؤها مميز. لذا لم تبتنى بيوم وهذا يدين كل عمل عظيم يحتاج الى وقت.. وصبر

58 - صلح الخشبة توقع عجه:
أي أن الخشبة ذلك العود الناشف الذي لا حياة فيه إذا تزيت تصيح شيئاً جميلاً وتعجب الناس. والقصد هنا أهمية التزين للمرأة بالذات...

حرف الطاء
59 طريق الأمان ولو مسيرة ثمان:
أي اسلك الطريق الأمان حتى وإن طال سفرك خير من الطريق الخطر ولو كان مختصراً.. حتى لو أخذ منك ثمان (أي ثمانية أيام) وهنا الثمان من السبت الى السبت مثلاً هنا يستخدم في لهجة أهل هذه المنطقة أكثر من استخدامهم للفظ أسبوع.

60 الطول طول الخشب والقصر قصر الذهب:
أو يقال
61 الطول طول الهبل والقصر قصر الذهب:
وكلاهما يشير إلى أن معظم طووال القوم كما الخشب المسندة.. فيهم نوع من الهبل.. أما القصر أو القل فهو إشارة الى جودة ونوع المضمون.. وهنا العتب على قائل المثل في إجحاف حق الأذكاء من طووال القوم...

62 - طلوبي ومتشرط :

هذا الطلوبي هو الشحات الذي يطلب الآخرين وجاءت تسميته مشتقة من كثرة الطلب والسؤال للناس.. ولكنه هنا متدل لا يرضى بأي شيء اللهم اضطر أحدهم إلى معاييرته بهذا المثل.

حرف العين

63 - على من تغرر يا داهية؟ قال على قليل المعرفة:

هذا نوع آخر من الأمثال التي تكون بمثابة سؤال وإجابة عليه
فالسؤال على من يتم تغريك يا داهية أي باستخفاف بعلمه ومعرفته - فيكون لسان حاله ردا بأن تغري على من لا يمتلك معرفة قط أو لا يمتلك معرفة بي وبصفتي.
وهنا يقال لحال الجاهل الذي لا يصدقه إلا من هو أجهل منه...

64 عيون تتحازر وقلوب تتجازر:
العيون هي مرآة القلوب فعندما تتحازر فهذا يعني أنها نظرات غير حانية فهي تؤكد شرر القلوب وعكر الصفو بين أصحابها..

65 عليك على أول المرق وآخر القهوة:
هذه نصيحة في تخير أطيب الأكل.. فأول الحساء هو أطيبه لتركز الطعم فيه.. وآخر القهوة هو الأطيب من أولها.. لأن أول كأس منها لا زال غير مركز... هنا الجمع بين المرق والقهوة بطريقة بلاغية فاستخدام الأضداد جاء جميلاً ومحققاً في نفس الوقت.

66 عصرة وسنة سوا:
تقال هذه الجملة لمن يأكل أكلاً ذار راحة ثابتة مثل الثوم أو البصل فإن أكل ربطة منها كما هو حال أكل سنة (فص) لذا يلزم الحذر من السنة كما الربطة... كما يستخدم هذا المثل تورية برائحة الثوم على من يفسد أو يأكل مالا حراماً.. فإن من يسرق مالا حراماً كثيراً كان أم قليلاً فإن رائحته سوف تفوح...

67 - عَصَبُكَ فَرَسُكَ:

أي ربط لك فرسك (أجااص) بحبل تخيل كيف ستستطيع أن تكمل المهمة بنجاح... ويقال هذا لمن يصعب عليه إتمام أمر متعلق بآخرين...

حرف الغين

68 - غَلَقْ بَابَكَ وَ صُونْ جَارَكَ:

أغلق باب منزلك وأحكم إغلاقه وحافظ على علاقتك مع جارك بالصون والأمانة أفضل من أن تجعله مفتوحاً وتتهم جارك بسرقة أو ماشابه... هنا التعبير حقيقي ومجازي ممكن القياس عليه في أمور كثيرة.

حرف الفاء

69 - فَتَحْ بَيْتَكَ وَافْتَخِرْ وَلَا غَلْقْهُ وَاسْتَتِرْ:

هذا خاص بمن يرغب بالوجاهة الاجتماعية فإذا أن يفتح بيته ويستعد لعاقبة ذلك من صرفيات ونثرات، ووقت، وخصوصية، ويتفاخر بهذا الامر... دون تبرم أو شكوى أو أن يغلقه ويستر حاله من الإحراج.

حرف القاف

70 - قَدْ قَلْبِي مِنْهُ دُودٌ وَعُقَارِبٌ سَوْدُ:

هنا تشبيه قلب الواحد عندما يمتلئ غيظاً وكتباً من أحدهم فكانها عشتت فيه الدود والعقارب.. السود التي هي أخطر نوع من العقارب وهذا القلب المألن ضيماً وضيقاً كأنه مألن حشرات متحركة وسوداء معتمة.. هنا الكناية على أن القلب غير مرتاح غير مستقر بسبب الظلمة والعتمة الشاغلة له...

وقد يفهم من المثل هذا شيء آخر وهو أن الانسان يضر نفسه عندما يكبت غيظاً تجاه آخر فقلبه هنا امتلأ بكل أنواع الحشرات الضارة !

71 - قَلْبُ الْأُمِّ فِي الْوَلَدِ وَقَلْبُ الْوَلَدِ فِي السَّنَدِ:

هنا قلب الأم معروف في قلقه وحيه واشتياقه للولد فهو بشكل متصل يحمل هم الولد ويحمل الحرص عليه.. وقلب الولد لا يبادل الأم نفس

المشاعر بنفس القوة ونفس الاتصال فلا يأبه ولا يهتم إلا بسند من عمل أو مال أو غيره...

72 - قَلَّةُ الْإِلْفِ مُحُولَةٌ:

قلة الإلف هي عدم التعود والتألف على أمر ما... فمثلاً عدم التألف مع الغنى.. أو الثراء يجعل من الشخص تصرفات غير مقبولة أو غير معقولة.. لذا شُبهت كأنها محولة (سنة فقر) أو كارثة.. فمن كان قليل الإلف لمال أو لسلطة يظهر عليه عدم حسن التصرف وكأنه في نقمة لا نعمة فالمحولة هي السنة التي لاخير فيها ولا نعم..

73 - قَلَّةُ الْعَقْلِ مُحُولَةٌ:

هنا أيضاً تشبيه لقلة العقل بعدم الاتزان وعدم القدرة على اتخاذ القرارات الصائبة كأنها نقمة.. والنقمة هنا على من يعولهم قليل العقل أو من يسرون بعد مشورته.

74 - قَلِيلُ الْعَقْلِ مُسْتَرِيحٌ:

وقليل العقل هنا يظهر مرتاح البال.. لأنه لا يأبه لما يقول أو لما يفعل.. بل مرتاح من الفراغ والخواء.

حرف الكاف

75 - كَلِمَةُ الْحَرِّ مِيزَانُ:

هذا المثل يمثل تاجاً على رؤوس بقية الأمثال.. بل إن جاز التعبير فهو عروس هذا العمل.. فالحر الذي لا يعبد مالا ولا قرابة ولا مصلحة ولا هوى فإن كلمته تظل حرة ثابتة في كل الظروف... مقياسها واحد ومعياريها واحد وهي الكلمة المنصفة العادلة كما الميزان.

ويقولون في قريتي أيضاً:

يَدُ الْحَرِّ مِيزَانُ

أي أنه لا يحتاج إلى ميزان عندما يقسم شيئاً فبيده قدرة على العدل دون استخدام أدوات.

76 - الْكَسْلُ يُوْرَثُ الْجُوعُ:

عاقبة الكسل والتكاسل الحتمية هي الجوع.. كما هو حال معظم المجتمعات العربية اليوم...

77 - كل حائي غالي:

كل ماهو جميل أكيد له ثمنه الغالي سواء
مال أو وقت أو جهد.

78 - كلام الحر دين عليه:

الحر إذا قال كلمته وفى بها، لأنه يرى أن
القول هو أساس الفعل.. ومن لم يوف بالكلام لن
يوف بالأفعال والمواقف.

79 - كثره وقله سوى:

تقال خاصة في الأكل.. سواء تأكل القليل أو
الكثير فالأثر واحد...

80 - كلمة وعشر سوى:

أي أن الشرح بإيجاز يحمل نفس المعنى ونفس
المضمون حتى لو أطنب الشارح... لذا فالأفضل
الإيجاز والاختصار... وعادة يقال لمن لا يسمع
القول أو الأمر من أول قول وخاصة في تربية
الأطفال..

81 - كل شيء يمدد إلا الدر:

أي كل الطعام إذا أكل بشكل يومي فإنه يمل
إلا الطعام المشتق من الألبان.. (الدر) فإنه لا
يمل فني قريتي يعتمدون على الحليب واللبن
كوجبات يومية متكررة.. حيث يدخل في كل
الوجبات الثلاث.. وبأشكال متنوعة ولا يملونه.

82 - كل بيت وبينه حمام:

أي كل أسرة أو عائلة بها شخص أو أكثر سيء
السلوك... فليست كل الغرف دواوين..

83 - كل طاهش له ناهش:

أي كل ظالم له يوم سيأتي عليه بظالم أقوى
وأشد بطشا وقسوة فيكون سببا مسخرا للانتقام
من ظلم سابقه وهكذا.

84 - كل واحد يردده أصله:

كل شخص منا له معدن معين هذا المعدن هو
الذي يحدد سلوكياتنا وتصرفاتنا في الشدة وفي

الرخاء. وقد يفسر الأصل هنا بالنسب فإذا عاب
أحدهم في سلوك معين يردونه الى أصله ونسبة
الضعيف..

85 - الكلمة الطيبة تكسر العود اليابس:

جميلة هي الكلمة الطيبة التي تأسر القلب
والنفس.. وتجعل من العود القاسي يلين حتى
ينكسر احتراماً وإجلالاً..

حرف اللام

في قريتي يقولون لا بمعنى إذا.. لذا فمعظم
ما ورد من الأمثال تحت بند حرف اللام معظمها
تبدأ بلا والقصد بها إذا الشرطية.. التي تحتاج
إلى جواب.

86 - لا قد ولد سميناه:

إذا ولد المولود سموه في حينه. وهذا إشارة
واضحة لعدم الخوض في أمور مستقبلية، ولسان
الحال خلينا في لحظتنا هذه.

87 - لا جاك يوم الحمار قمت له قومه:

يعني إذا جاك يوم شديد فيه شجار أو مشكلة
معينة يجب أن تقف له وقوف. فقامت له قومه
هنا تكرار وذكر المصدر للفعل قم من قام وهي
باللهجة (قومه) لتأكيد جاهزيتك وإعطائه
كل اهتمامك فتغيير مجلسك وسكونك يدل على
التغيير الفعلي المناسب. أي أن تتعامل مع المواقف
حسب ما تقتضيه أهميتها. فيوم فيه مشكلة
يستحق منك الوقوف والثبات والتعامل بكل قوتك
حتى تتمكن من السيطرة أو الخروج من المأزق
أو الظرف ذاته.

88 - لا غريمك الدولة من تشارع:

إذا قضيتك مع الدولة فصعب جدا أن
تتحاكم معها.

89 - لا حيرف القبيلي دور دين ابوه:

عندما يصاب المرء بفقر أو حاجة يلجأ
للبحث عن دين أبيه من الناس..

90 - لا كبر ولدك خاويته:

الطفل يحتاج إلى معاملة معينة حين صغره.. أما حينما يبلغ فتجب معاملته بطريقة أخرى وهي معاملة الأخ لأخيه.

91 - لا تبكي على من مات ابكي على من خف عقله:

هنا لا الناهية والتي تنهي عن البكاء عن موت شخص منا بل يستحق البكاء من أصاب عقله خفة أو بلاءة بسبب مرض أو حادث أو عارض.. فالعقل هو ما يميز الانسان..

92 - لا شبع الربح برذم:

أي إذا شبع الربح وهو القرد -وهنا المقصود بأن الشبع يقود الى التبذير والإسراف.. وخاصة عند من لم يتعود على العيش في ترف من صغره.. وبرذم فعل ماض يدل على اللعب بالأكل ورهس النعمة بعد الإحساس بالكفاية والشبع..

93 - لا تسأل عن سوق وأنت وارد اليه:

لا النافية هنا تنفي عن السؤال عن السوق وأنت ناوي الدخول إليه فهنا تأكيد على أن تجربة الانسان للشيء أفضل من السؤال عنه إذا ما اقترب منه..

94 - لا يعجبه العجب ولا الصيام برجب:

هذا المثل منتشر بكل الثقافات العربية والمقصود به الانسان ذو الطبع الصعب الذي يعد إرضاءه غاية لا تدرك.

95 - لا بد من صنعاء ولو طال السفر:

لا قدك سارح كثرت بالفضايح:

عندما ينوي أحدهم الرحيل من مكان معين إنه يكثر بالفضايح ويظهر كل ما بداخله من نوافع مكبوتة ورغبات.. وهذا طبع المغفلين.. أو الصابرين كبتا وقهرا..

96 - لا تكتال من زوة واحدة ولا تكيل لا زوة واحدة:

هذا المثل يؤكد حكمة هامة في الحياة وهي

التنوع الجميل فهنا يؤكد قائل المثل بعدم شراء الحبوب من مكان واحد حتى اذا طلع بعضه مغشوشا أو به علة فإنه لن يخسر جميع ما اشتراه لتعدد مصادر.. وكذلك عندما يود أن يخزن الحبوب فلا يجعل كلها في مكان واحد حتى اذا حصل لها ما يكره من ظرف فإن لديه مجموعة في أماكن أخرى.. وهنا كناية تستخدم للزواج والنسب.. فيعني ألا يزوج جميع أقاربه من أسرة واحدة ولا يزوج بناته أو قريباته الى أسرة أو بيت واحد بل الأفضل التنوع..

97 - لا ولد الناس ولدك ولا بلد الناس بلدك:

هنا نفي فولد غيرك لن يكون كولدك.. ولا بلاد الناس وإن أعجبتك ستكون كبلدك ووطنك الأول وإن أحببتها..

98 - لا بد من صنعاء ولو طال السفر:

هنا نية بتحقيق الهدف بزيارة صنعاء أو أي هدف آخر حتى وإن طال السفر وزاد الجهد.. ويقال هذا المثل لإثبات العزيمة القوية في تحقيق المراد.

حرف الميم

99 - ما مرة الا من بين رجال وما بقرة الا من بين اثوار:

أي أن أفضل النساء تلك التي تتربى بين رجال إخوة وأعمام وأخوال.. فتتعود على طلباتهم والتعامل معهم واحترامهم ومراعاة خصوصياتهم فتكون أكثر جرأة وأكثر رصانة وأكثر خبرة حينما تتزوج، وكذلك حال البقرة أيضا!

100 - من ظهر غيرش فدري:

وهذا يطلق على الشخص المستهتر الذي لا يشعر بالمسؤولية في المحافظة على الماديات بشكل عام والانفاق بشكل خاص، فالممتلكات المادية عندما يساء استخدامها، أو تتلف بطريقة لا مسؤولة، أو عندما يتم التبذير والصرف من مال الآخر بحيث لا يستشعر بحجم الخسارة لأنها من

كسب الآخر ومسؤولية الآخر.. غالباً ما يستخدم للأبناء عندما يبدأون في سن المراهقة وطلباتهم تكثر.. ولا يكون عندهم الإحساس بالمسؤولية للحفاظ على حاجياتهم أو ممتلكات الأسرة.

101 - ما بدي بدينا عليه:

أي لا تخطط ولا تفكر ولا تهتم.. إذا ما جاك الحدث فقي نفس التوقيت واجهه سواء بتقبله أو بمباركته أو بمقاومته. أي لا تفكر في شيء هام حتى يظهر لك. وهذا يستخدمه كثير من الناس المسوفين.. والذين يؤجلون كثير من الأمور لحين آخر..

102 - من تعلي رجم ومن توطي شتم:

أي أن كلاً يستخدم السلاح الذي يتناسب مع موقعه فمن كان في الأعلى سيستخدم الحجر ومن كان في الأسفل لا يوجد لديه وسيلة مناسبة إلا الشتم مع استئثار قلة الحيلة هنا.

103 - مُحد يخرج من بطن أمه متعلم:

محد (اختصار لـ ما أحد) أي لا يوجد أحد)
الخبرة تأتي من تجارب الحياة. لا تأتي مع الجينات الوراثية.. فالمولود يولد على الفطرة والتجارب تعلمه.

وهذا يقال لغرض التشجيع خاصة لمن أخطأ أو اعترف بعدم خبرته... أو طلب مشورة.

104 - ما تصبطش الحنا إلا بيد من تحنا:

الحناء هي صبغة مشهورة في اليمن عامة وفي قريتي خاصة فتستخدمها النساء للتزين في الأعراس والأعياد والمناسبات الدينية مثل جمعة رجب مثلاً... ولكن استخدامه هنا يدل على أن من صنع معروفًا فلن يذكر إلا هو.. ومن صنع سراً فسيذكر بما صنع.

105 - ما زجال إلا برجال :

أي لا يوجد رجل له احترامه وقدره إلا ولديه

رجال يتبعون أو امره ويرافقونه أينما ذهب.. ويحضرون معه في الموقف الجلل.. وهذه نزعة قبلية دارجة عند معظم أفراد المجتمع المحلي اليمني.

106 - من يشتي الدادح ما يقول أح:

من يريد أمراً فيه مشقة وتعب فلا يتشكى لأن التشكي يصبح تحصيل حاصل.. ونتيجة بديهية.

107 - ما تموت العرب إلا متوافيه:

هنا قانون الفعل ورد الفعل يظهر جلياً... فالعرب لا تموت إلا متوافيه من الأخذ والرد... ويقال هذا تهديداً ووعيداً.. وخاصة بعدما يقع الشخص في مأزق من صنع آخر خصيم له..

108 - ما أبصرت من الجمل إلا أذانه:

يقال هذا ممن خبرته أكثر لمن خبرته أقل.. في حديثه عن تجربة معينة ليوضح ما خفي.. أنه أعظم.. وكأنه لا يرى من الحقيقة إلا حجم الأذنين من حجم الجمل وهذا تشبيه بليغ فكم تمثل الأذنان من حجم الجمل..!

109 - ما يحك جلدك مثل ظفرك:

ما يفيدك أحد من الناس مثلاً تفيد نفسك بنفسك.

110 - ما يصلي المصلي إلا وساهن من الله مغفرة:

هنا الصلاة على الرغم من أنها فرض واجب إلا أن المصلي يرغب في الغفران.. ويطمع في المسامحة من ربه وكذلك ديدن الأنشطة الأخرى في المعاملات بين البشر لا أحد يقدم لك خدمة أو شيئاً بدون مقابل. وراي أن هذا التعميم قد يكون غير صحيح في بعض المواقف ومع بعض الشخصيات.

111 - من جالس جانس:

من كثرت مجالسته لشخص فإنه يكتسب من صفاته وسلوكياته.

112 - من دق الباب حصل له جواب:
أي لا يأتي جواب أو ردة فعل من دون فعل.
وأصل الفعل طرق الباب سواء باب القبيلي أو
باب الله، وأبواب الحياة كثيرة ومتعددة..

113 - من شقي لقي ومن رقد تمنى:
من تعب واجتهد حصل على ما تمنى.. ومن
كسل ونام يظل في مرحلة التمني ولا ينال شيئاً.

114 - من كثر هداره قل مقداره:
صحيح فكم من شخص قلت قيمته وقل قدره
في كثرة الكلام والهدار.

115 - من فضّل ولد على ولد إلى جهنم ورد:
يعجبني العدل المتجلي في هذا المثل ففعل
الشرط فيه الظلم والتمييز بين الأولاد.. وجواب
الشرط عقاب جهنم إنها ساءت مصيراً.

116 - من ساير الخادم أصبح نادم:
لا أدري ما نوع الندم هنا لكنه إشارة إلى عدم
مسايرة من يخدمك فسيخرجك عن مستواك.
أو باكتسابه لصفات معينة لا تليق أو أن الخادم
سيستغل هذه الصعبة بطريقة أو بأخرى..

117 - من شاف دار الدولة هدم عشته:
هنا مقارنة صلاحياتك بغيرك.. مثلما دارك
بدار من هو أغنى منك بكثير.

118 - مكحلة وسارحة تورّد وساهنة إن الكحل
يُزوّج:

هذا المثل يطلق على راعية الأغنام والأبقار
والتي تسوقها إلى مورد الماء وهي متزينة بالكحل
لتبدي جمال عينيها ظناً منها بأن الكحل هو
السبب الذي سيجذب لها فرص الزواج؟ فالمرور
هو المكان الذي يسمح لها بالاختلاط مع شباب
قريتها والقرى المجاورة.. أثناء سقيهم لمواشيهم.

119 - من لقي أحبابه تسي أصحابه:
أي أن العلاقات درجات فالأحباب هم أعلى

المراتب وأعلى الدرجات.. فلماذا ما حضروا أ
زاحوا الأصحاب من مرتبتهم.. وحازوا جُلَّ
الاهتمام.

120 - من هالك لا مالك لا قباض الأرواح:
يقال عندما تصادف أن تقع من مشكلة
إلى أخرى وتهرب من وضع سيء فتقابل وضعاً
أسوأ، وهذا يعكس التدرج من الأقل أثراً إلى
الأكثر ضرراً كمن ينتقل من تعب وعسر إلى موت
محقق...

121 - ما تكسر الحجر إلا اختها:
أي لكل ظالم نهاية بظلم آخر من نفس
الفصيلة ونفس القوة وعلى الرغم من التأنيث
هنا إلا أن المعنى عام للرجل والمرأة والمعنى الأكثر
استشعاراً له حين يمر على مسامعنا هذا المثل هو
أن المرأة التي تكيد سيأتي يوم وتكسر شوكتها
امرأة أكثر منها كيذا ودهاء..

122 - من يشتي الداداح لا يقول أح:
أي من أراد الهلكة أو الدخول في معضلة
فالأسلم ألا يرجع يتشكى ويولول..

123 - من تعول بجني خطف:
تعول أي طلب المعونة وهي كلمة شائعة في
قريتنا تستخدم كثيراً كأنها مشتقة من العون
(فيقال تعون في بعض القرى أما في قريتي
فصيرت تعول)

فعندما تطلب من طفل أن ينفعك بإحضار
شيء أو بتبليغ أحدهم خبراً، لكن حينما لا تحسن
اختيار من يقضي لك أمراً.. فانك ستضطرب
غاضباً لقول هذا المثل.. فكأنك طلبت العون من
جني فذهب ولم يرجع.. بل كأنه خطف عند أحد
من جماعته..!

124 - من خبى من عشاها أصبح يراه:
هنا نصيحة للدخار.. فمن يقتصد في
عشاها وخبأ جزءاً منه (أي احتفظ) فسيفرح
برؤيته حين يصبح مبكراً يبحث عن فطور...

حرف التنون

125 نام نومة أهل الكهف:

يقال مباشرة لمن نام وطال نومه. وبشكل غير مباشر كاستخفاف لحال غير مريح كمن طال سباته ولم يطور نفسه سريعاً مقارنة بأقرانه.

حرف الهاء

126 هواء الساتي خبز:

أي جو هذه القرية تحديداً كأنه خبز تأكل منه (قرية في منطقة بني سيف العالي تتميز بهوائها العليل في كل فصول السنة)، وهنا تشبيه بليغ يدل على من استمتع بهذه الأجواء العليلية فكأنه يأكل أساس الأطعمة، فالخبز في هذه المنطقة صنف أساسي في المائدة، ومن ناحية صحية ففي الموضوع حكمة لأن الهواء العليل يؤثر تأثيراً عالياً على صحة الفرد، كما هو تأثير الغذاء.. أيضاً الحكمة في اختيار كلمة خبز دون غيرها من أصناف الطعام الأخرى فالخبز أساس لا تقام الموائد بدونه بالإضافة إلى أن الجميع متفق عليه فليس هو صنفاً قد لا يوافق هوى بعض الأمزجة.

127 - هدده بالموت يرضى بالحمى:

هذا خاص بالمفاوضة فعندما تهدد أحدهم بشيء كبير يرضى ويخضع بالشئ الصغير لانه خاف من أمر أكبر كما هو الحال عندما تخير أحدهم بالموت أو المرض فيفضل المرض..لأن الخسارة هنا أقل

حرف الواو

128 وُزُوز والكلب الأعور:

يقال لمن يكرهه القوم وتمنون مغادرته فحتى إذا جاء يوم مغادرته من بينهم فيقولون هكذا خلف ظهره..على عكس قولهم لمن ينوي المغادرة وهم له محبوبون..فيودعونه بالسلام وأحلى الكلام.

129 - وجّهتش الحيد من قل الحشيش:

تقال هذه الجملة للبقرة، فالمعنى الحر في هو أن صاحب البقرة وجهها إلى الجبل لترعى في مكان مفتوح وعادة يطلق على المكان الخطر في

المرتفعات بالحيد والسبب هو قلة الحشيش لديه فكأنه يشرح لها الأسباب التي دعته لهذا التصرف. لكن القول هنا يستخدم في ظروف أخرى لا تتعلق بالمواشي فحسب، بل تتجاوزها إلى الأشخاص أنفسهم فمثلاً أحدهم لا يستطيع أن يصرف على أولاده فيوجههم إلى الشارع للعمل أو للشحت، ويستخدم في شرح ظرف اضطراري يدفع الشخص لأن يسلك سلوكاً قد يستغربه الآخرون...

حرف الباء

130 يا ذي صبرتي سنة ماعاد يضرش ثمان: الصبر قيمة من أهم القيم الاجتماعية وبالعالم يطلب من المرأة التحلي بها وهذا المثل يؤكد بأنها قد صبرت وقتاً طويلاً فلا باس من الصبر فترة إضافية أخرى وخاصة أنها قصيرة فهنا ثمان (ثمانية أيام أو أسبوع) فهي قصيرة مقارنة بصبر السنة الكاملة..وهذا فيه تحفيز بالصبر لميقات محدد..وليس الصبر بشكل مفتوح..

131 يا راقصة بالغدراء ما حد يقولش يس:

الرقص بين النساء في المناسبات الاجتماعية من أعراس أو أعياد أمر معتاد. ومن ترقص تسمع كلمات وإشارات التشجيع والتعويد من بقية النساء الحاضرات وتحديداً بترديد كلمة يس...يس (وتتلق ياسين ياسين) ..مرتين. أو (يس على الطارف) إذ بالغالب ترقص اثنتان. لكن أن ترقص إحداهن في الظلام فمن سيرها ليقول لها يس!!

والمعنى يشمل حين تنجز عملاً..أي عمل يفترض أن توضحه للناس من حولك حتى يهتموا بك ويعتمدوا عليك..أما في الخفاء فلن تجد أحداً يبارك ذلك...ولن يعرف قدرك ومجهودك أحد..

132 يومه عيده:

يقولون فلان يومه عيده يطلق على من لا يفكر بالغد، ويتصرف بتقصير النظر فلا يرى إلا يومه فيستمتع به ويصرف به

ما يملك دون أن يخطط كيف سيقضي بقية الأيام التالية.

هنا جاء بصيغة المذكر لأن الغالب المرأة تكون أكثر تدبيراً من زوجها إلا ما ندر..

133 - يا هارب من الموت يامتلاقي به:

قد يعجب هذا المثل أولئك أصحاب التنمية البشرية الذين يؤمنون بأهمية التركيز وتأثيره على حياتنا، فهذا المثل يؤكد بان التركيز على كيفية الهروب من الموت يجعلك تلتقي به بأقرب محطة. والموت هنا قد يكون شخصاً غير مرغوب بلاقائه أو ظرفاً لا يحبذ الوقوع فيه.

134 - يا هارب من حوجمة لا كلبلا به:

هنا أيضاً هروب من واقع مر الى واقع آخر أمر، وكأنه ترجمة للمثل بالفصحى (كالمستجير من الرمضاء بالنار) فالحوجمة هي شجيرة بها أشواك والكلبابة شجيرة أخرى من نفس العينة لكن شوكها أكثر وأشد قساوة.

135 - يامفرق المرق أهل بيتك أحق:

هنا الصدقة لاتجوز للبعيدين وأهل بيتك يعانون الحاجة، فالوزع للمرق وهي حساء الدجاج أو اللحم ينبغي أن يوزع ما فاض عن حاجة أهل بيته، وهذا المثل يؤكد قيمة اجتماعية هامة وتطبيقاً لسنة محمدية مؤكدة فقي قريتي من يطبخ مرقاً يكثر ماءه و يوزع لجيرانه بغض النظر عن مستواهم المادي.

136 - يفتجع من غومته:

يقولون فلان يفتجع من غومته

كناية عن الشخص الجبان يفتجع من الفجيعة وهي الخوف وغومته أي ظله فكأنهم يقولون يخاف من ظله.

137 - يرعى مع الراعي ويأكل مع الذيب:

هذا المثل يقال لمن له أكثر من وجه فيتعامل مع كل أصناف المجتمع الصالح والطالح فهماو يرعى مع الراعي وينتبه له على أغنامه وإذا ما أكل

الذيب فريسة لا يمانع في الأكل معه، وقد تكون مهارة في التعامل لكن المعنى الذي يستوحى هو معنى سلبي وقيمة غير نبيلة في أن يكون الشخص إمعة ليستفيد من الجميع.

138 - يعمل للشيء أيدي وأرجل:

يطلق هذا المثل على الشخص المبالغ الذي يضيف البهارات والنكهات فيخرج من الكلام أو من الموقف شيئاً يستحق الذكر مع أن أصل الكلام أو الفعل بسيط ويسير، لكنه بمهارته البلاغية أو الانفعالية يجعل منه أمراً عظيماً وقد يحمل المعنيين سواء إيجاباً أو سلباً.

139 - ياركنتشس يالحرورة من حين بتولش

حمادي:

الحرورة هي اسم لمزرعة أو جربه كبيرة صاحبها مهتم بها ويثق في مردودها الموسمي، لكنه هذه المرة أخطأ في اختيار من سيحرقها وهو من يسمى حمادي... وهو شخص غير مهتم أو غير قادر على الحرث بطريقة مميزة...

هنا حسرة نستشعرها حينما قال صاحب الحرورة يار كنشس أي لن أركن ولن أثق بمردودك والسبب لأن حمادي هو من سيحرقك... وبالعادة يطلق هذا المثل حينما يود أحد إشعار الآخر بأنه لا يثق بعمله أو لا ينتظر نتائج مبهرة... من أدائه..

140 - يس على الطارف:

ختمنا هذا العمل بذكر يس والقرآن الحكيم فتقال هذه البادئة اقتباساً من سورة يس، والتي تعد من أهم السور القرآنية والمذكورة بكثير في ثقافتنا الشعبية اقتناعاً بأنها سورة قضاء الحاجات وسورة للتحصين والتعويذ وهنا هي دعوة بالبركة والحفظ وتقال خاصة في مناسبات الزواج والأعياد حينما ترقص اثنتان.. بطريقة عصف ذهني فكلاهما تسأل نفسها من هي الطارفة أي بطرف السرب وكلاهما في الطرف.. ويقال هذا القول لإعطاء دفعة من الحماس والتشجيع.. للراقصات وابتهاجا في المقاميل التي تصاحب الأعراس والأعياد.

خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية

عبد المالك أشهبون
كاتب من المغرب

تحتل خاصيات الإنجاز السردي في الحكايات الشعبية بسلطة مميزة في استراتيجية هذه الحكايات، حيث يعدُّ فعل الافتتاح شفرة مكونة من سلسلة الإشارات المنتظمة والمتقاطعة، التي تدل على رسالة متماسكة، ذات أبعاد جمالية، واجتماعية، وبنائية لازمت القص الشعبي الشفوي والمكتوب في كل الأمم، وعلى أساسها تتوالى الأحداث وتتراكم فيما بعد، لتنفرج حلقات الحكاية بالنهاية التي تعتبر لحظة تنويع سيرورة هذه الأحداث.

ولعل ما يسجل في الحقل النقدي العربي الحديث هو كثرة اهتمام نقادنا بالحكاية الشعبية سواء فيما تحمله من مضامين وقيم أو في مستوياتها المعروفة: الشخصيات، السرد، الزمان، والمكان... لكننا قلما نجد انشغالا ملحوظاً، سواء على مستوى التنظير أو التطبيق، بكون حكايتي استراتيجي في علم تشكل الحكاية؛ ويتعلق الأمر بـ: «البداية» الحكائية¹.

فقد صار هذا المكون الحكائي من شدة الجهل به كالمعلوم الذي لا حاجة إلى بذل جهد يذكر فيه. وعليه، فإن ما يطبع تناول جل الباحثين له كان لا يخرج عن دائرة التعميم تارة، أو اللامبالاة والتجاهل تارة أخرى، وذلك من منطلق أنها لا تخرج عن أسلوب إعادة البدايات النمطية الشهيرة ذاتها، من خلال نماذج مهيمنة من البدايات معجماً "كان يا مكان" ومحتوى (الخروج...).

وحتى حينما وضعت الحكاية الشعبية على محك المنهج البنيوي، كانت النتيجة هي عدم إيلاء عنصر "البداية" ما تستحقه من اهتمام، من حيث شعريتها، أو رهاناتها الفنية، أو دورها في تلقي الحكاية الشعبية عامة. وهذا ما نستشفه من كتابين رائدين في هذا المجال هما «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» (1970) (Morphologie du conte merveilleux) للعالم الروسي الشهير فلاديمير بروب، وكتاب الباحثة المصرية: "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية" (1974).

فكما هو معروف، فقد ضبط فلاديمير بروب في كتابه الشهير: «مورفولوجيا الحكاية الخرافية»، عناصر الحكاية العجيبة على نسق المراحل المحددة التالية: البداية (النقص ثم الخروج)، والمغامرة (مواجهة المواقف الخطرة أثناء البحث عن الهدف)، ثم النهاية (التمثلة في العودة بعد تحقيق المهمة الصعبة، ثم الزواج مع اعتلاء كرسي الحكم أحياناً، ومعاقبة الأبطال المزيفين).

فالبداية/الاستهلال، من وجهة نظر فلاديمير بروب، يقصد بها ذلك النص التمهيدي الذي يعطينا لمحة عن الأسرة أو المدينة أو المكان الذي ستقع فيه الأحداث، أو الذي ستطلق منه، ويتم خلاله التركيز

على تعداد أوصاف الشخصيات التي ستتمحور فيها بعد دور البطل، كما أن الاستهلال ليس وظيفة وهو متغير من حكاية إلى أخرى، إلا أن وجوده في مستهل الحكاية يعين على إضاءة الخلفيات التي تُبنى عليها الأحداث فيما بعد².

هذه الوظيفة التمهيدية، لا يمكنها أن تحدث إلا بعد أن يهيا السامع ببداية متكررة... إلا أن بروب لم يدرس «البداية» في أية حكاية من الحكايات التي تناولها، «وإنما تجاوزها إلى الوظائف معتقداً، أو هكذا يخيّل إلي، أن الاستهلال هذا من وضع الراوي أو السامع وليس من بنية الحكاية الأساس أو من وظائف»³.

وعلى هدي المنهج البروبي نفسه، سارت الباحثة المصرية نبيلة إبراهيم في كتابها الرائد: «قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية»، حيث لامست فيه مفهوم الخطاب الافتتاحي، وهي تقرأ الحكاية الشعبية المصرية، غير أنها كانت كلما شرعت في تحليل حكاية شعبية معينة، كانت تتبع خطوات مكررة معينة على النحو التالي:

- **البداية الاستهلالية**: الأسرة تتكون من الزوجة والزوج اللذين لم يرزقهما الله بأبناء.

- **البداية التمهيدية**: وتحوي على مجموعة من الوحدات الوظيفية: (تغيّب أحد أفراد الأسرة وهو الزوج/ هناك تحذير ضمني موجه من الزوجة إلى الزوج وهو ألا يأكل من تفاح الحمل.../ مخالفة الزوج للمحظور بعد أن أكل تفاحة، وكانت نتيجة هذا أن ظهرت عليه أمارات الحمل)⁴.

غير أن نبيلة إبراهيم عدلت. لاحقاً. شيئاً ما من رؤيتها لأهمية المكون النصي (البداية الحكائية)، مؤكدة أن البداية الافتتاحية تمهد لظهور الوظائف التمهيدية التي استوقفت بروب طويلاً. فالوظائف التمهيدية، من منظورها، ليست إلا البدايات الفعلية للحكاية، تلك التي حددها «بروب» بمغادرة أحد أفراد الأسرة مسكنه، والمغادرة هنا إما موت أو سفر أو إبعاد، أو رحيل مؤقت أو خروج مؤقت أو لقضاء عمل، أو اختلال توازن للوضع فيضطر البطل لأن يخرج لكي يعود التوازن إلى حاله (...). هذه

الوظيفة التمهيدية لا يمكنها أن تحدث إلا بعد أن يهيا السامع باستهلال مكرر⁵.

وفي اعتقادنا الشخصي، فإن هذا المكون («البداية» في الحكاية الشعبية) قمين بالدراسة والتحليل، وذلك لتطهير أهميته في كل محكي شعبي (شفوي كان أم كتابيا)، بالنظر إلى استعماله المتعدد، ووظائفه المتنوعة، ورهائنه الفنية التي تختلف من حكاية لأخرى.

ومما يجدر ذكره في هذا المقام، أن الدرس النقدي الغربي المعاصر بات يولي بداية العمل ونهايته في جميع الأجناس الأدبية أهمية خاصة. يقول الناقد الفرنسي الشهير رولان بارت: «إن الافتتاح منطقة خطيرة في الخطاب، فابتداء الخطاب فعل عسير؛ إنه الخروج من الصمت... فدراسة مفتحات السرد إذن هامة جداً، وهذه الدراسة لم تحصل بعد...»⁶.

أما حال نقدنا العربي، فقد كان أغلب نقاده في حالة حوار صامت مع خطاب «البداية»، يعتبرونه لحظة عبور عادية إلى النص، غير ميالين بدورهم المركزي في البناء المعماري للحكاية الشعبية. كما أن منهم من كان يؤجل الحسم في شأن قيمة «البداية» ومدلولاتها إلى حين الانتهاء من الحكاية برمتها، ولكنهم غالباً ما لا يعفون إليها عندما تكون أحاييل الحكاية قد أخذتهم إليها، وطوّحت بهم عند تخوم النهاية.

فالدارس المختص في مجال الحكايات الشعبية يستتوقفه، لا محالة، لحظة الافتتاح الحكائي، باعتبارها استراتيجة حكاية، تعتمد على استعمال صيغ طقوسية متداولة، ومتعارف عليها، الهدف الأساس منها هو التعيين الضمني لبداية الحكاية (الشفوية أو المكتوبة)، إذ إن هذه الأخيرة تحمل، عادة، بعض تقاليد السرد الشفوي، وتستضمه في طياتها.

من هنا، يضطلع الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية، بمختلف صيغه، بدور التأطير الوجداني للحكاية في بدايتها ونهايتها على الأقل، مثلما كان الأمر في الثقافة العربية مع الحديث الديني، حيث الحمد والدعاء والاستغفار، إلى آخر ما هنالك من المعاني التي يلجأ الراوي إليها قصد كسب ثقة المتلقي/ المستمع، وحيازة تعاطفه: ناصحاً أو مخادعاً.

أولاً: أهمية الخطاب الافتتاحي في الحكايات الشعبية

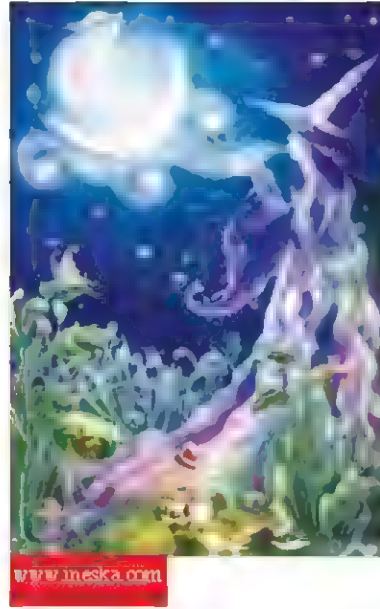
بات من المعروف، أن كل بداية حكاية هي نوع من التوقف، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار سلطة المتلقي التي لها أحكامها النافذة، سواء بالإقبال أو بالإدبار على الحكاية، وعليه، فإن جذب المتلقي، وجعله أسير الحكاية يعتبر إستراتيجية حاسمة من استراتيجيات «البداية»⁷، ذلك أن عنصر الإغراء هذا، يعتبر هامشاً جارفاً للمتلقي، بحيث يتقاد معه المتلقي إلى معرفة ما وقع، أو ما يقع، أو ما سيقع، إشباعاً لفضول جامع يتلبسه، ويجعله أسير لعبة الحكيم منذ الوهلة الأولى.

1. العبارات والصيغ الافتتاحية الحكاية:

تكمن أهمية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية⁸، في كونه يعود إلى مؤلفين مجهولين وأزمان غير محددة، وفي تعدد وتنوع هذه الخطابات التي تستهدف أساساً استئذان المستمع للدخول فوراً في صلب الحكاية، وللتوقف عند مورفولوجيا الخطاب الافتتاحي في الحكايات الشعبية، يستوجب الأمر ضرورة العناية بالأدب الشعبي، ودراسته دراسة علمية؛ لأنه سيشكل، بالنسبة لنا، ظواهر معرفية تتصل بعلم اجتماع المعرفة الذي عبر عن وجود الجماعة نفسها.

ويعد الناقد العراقي ياسين النصير من أبرز الدارسين لمكون البداية في الحكايات الشعبية، حيث يؤكد على أن بدايات الحكاية الشعبية تميل إلى التركيز المحدد على الصيغ التعبيرية لحفل الافتتاح الحكائي. وفي الأغلب جرى العرف الفني أن يكرر القاص بعض الكلمات مثل «كان يا مكان» أو غيرها. وتجسد هذه البدايات وضعا زمنياً متداخلاً بين الماضي (زمن الحكاية)، والحاضر (زمن روايتها)⁹.

ومن أجل البحث الدقيق في قضايا الخطاب الافتتاحي في المحكي الشعبي العربي، ومن أجل استجلاء خصوصية هذا الخطاب في علاقته بالخطاب الافتتاحي الغربي، سنعمد إلى بسط مجموعة من الصيغ الافتتاحية من مدونة المحكي الشعبي لكل من الثقافة الشعبية العراقية والمصرية



والمغربية. وذلك لإعطاء صورة تقريبية عن مختلف هذه الصيغ الافتتاحية المتداولة في عالمنا العربي. في هذا السياق بالذات، نجد أن المحكي الشعبي المصري، يركز كثيراً على الصيغ التعبيرية الافتتاحية التالية: («مرة كان فيه ولد شاطر...»/«ابن الملك تحت الأرض، ييحب بنت واحد ملك...»/«راجل قرداني عجوز...»/«واحد غني كتب على دكانه»/«يا لي لأفعل كل ما يداي...»/«ملك أنجب من الدنيا ولد واحد...»/«كان فيه ملك من ملوك زمان...»).

ومن جهته، حافظ التراث الغربي على مفتتحات حكاية شهيرة متنوعة ومختلفة، ولكنها نظل دائماً نعني شيئاً واحداً هو: افتتاح الحكاية، مهما اختلفت الصيغ التعبيرية أو تباينت، ولتمثيل على ذلك هاكم عينة من هذه البدايات:

«هذه حكاية سأحكها على أسماعكم»/«سنحكي لكم قصة رجل...»/«يحط القصة التي سنحكيها لكم...»/«في هذه الحكاية، سأحدث لكم عن قصة فتاة...»/«سأحكى لكم قصة سبعة فتيان»/«هذه قصة رجل عجوز يدعى...»

وعموماً، فبداية الحكاية الشعبية العراقية لا يختلف كثيراً عن بدايات الحكاية الشعبية المغربية أو المصرية أو الجزائرية، ولا حتى فيما يتعلق بالحكايات الغربية، ومع ذلك، فإن الصيغ التعبيرية للخطاب الافتتاحي لم تثبت على تركيبة واحدة وموحدة، وهذا ما ذهب إليه ياسين النصير الذي يرى أن الاستهلال في المحكي الشعبي العراقي «لا يختلف كثيراً عن استهلال الحكاية في ألف ليلة

والمغربية. وذلك لإعطاء صورة تقريبية عن مختلف هذه الصيغ الافتتاحية المتداولة في عالمنا العربي.

في هذا السياق بالذات، نجد أن المحكي الشعبي المصري، يركز كثيراً على الصيغ التعبيرية الافتتاحية التالية: («مرة كان فيه ولد شاطر...»/«ابن الملك تحت الأرض، ييحب بنت واحد ملك...»/«راجل قرداني عجوز...»/«واحد غني كتب على دكانه»/«يا لي لأفعل كل ما يداي...»/«ملك أنجب من الدنيا ولد واحد...»/«كان فيه ملك من ملوك زمان...»).

أما طبيعة وتنوع الصيغ الافتتاحية الماثرة في المحكي الشعبي العراقي فجاءت على الشكل التالي: («كان يا مكان وعلى الله التكلان...»/«يحكى أنه كان في قديم الزمان...»/«كان ما كان والله ينصر السلطان...»/«كان ما كان ولله الإزعان...»/«كان في قديم الزمان...»/«كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان...»/«يحكى أنه كان في الزمان الغابرة...»/«قيل إنه كان في قديم الزمان...»/«كان لرجل/كان لصياد خرج الشواك يوماً...»/«خرج الاسكندر...»/«كان لصياد زوجة...»/«كان ملك راع يرعى له الغنم...»/«يحكى عن صديقين...»).

أما مفتتحات الحكايات الشعبية المغربية ذات النزوع إلى الواقعية، فقد جاءت على النحو التالي: («كانت امرأة قد أسامت زوجها...»/«اشترى



وثيلة»، ولا عن استهلاكات الحكاية الشعبية العربية إلا في بعض المفردات المصرية بالنسبة للحكايات المصرية وبعض المفردات المحلية المؤدية للغرض ذاته لكل حكاية بالنسبة للحكايات السودانية»¹⁰.

فكل واحدة هذه من الصيغ التعبيرية، تنتج لنا ما نسميه «فعل تدشين المحكي» (Geste inaugural)، في اللحظة نفسها تقوم بتعيينه، ضمنياً، كمحكي¹¹. كما أن هذه الصيغ تعد شكلاً من أشكال تحديد المحكي من اللامحكي (أو بين النص واللائص).

وعلى هذا الأساس، تخضع الحكاية الشعبية، كباقي الفنون الأخرى، للقيم الجمالية والمعرفية المتعارف عليها، وتتقيد بمعاييرها؛ وذلك في أفق تكريس النموذج الحكائي المقبول والمتعارف عليه، في حين تتحقق اللاحكاية خارج هذه التقاليد والأعراف الحكائية السائدة، وأحياناً تقوم على ما يدمر هذه القواعد التي تم ترسيمها، سلفاً، في نطاق ثقافة شعبية معينة.

2. المفعول السحري لعبارة «كان يا مكان...»

وأخواتها

من خلال تتبعنا للقاسم المشترك بين مفتاحات المحكايات الشعبية العربية والغربية، ستجد أن عبارة «كان يا مكان...» هي الأكثر تداولاً وانتشاراً في ثقافة الشعوب ككل. وهنا نتساءل عن المصدر الذي تستمد منه هذه العبارة قوة حضورها في الحكايات الشعبية عامة. وما الذي يخول لهذه الصيغة أن تصبح صيغة عالمية تتوحد من خلالها كل المحكايات الشعبية؟ وما هو سحر هذه الصيغة التعبيرية الشهيرة؟

كما لا يغيب عن أذهانتنا أن فعل (كان)، يحكي ما وقع لشخصية الراوي فيما مضى من زمان، على الرغم من أن بعض أحداث الرواية قد تقع في الحاضر أو ستقع في المستقبل، لكن طبيعة السرد لا تتعلق إلا بما كان لا بما هو كائن أو ما سيكون.

فعلى المستوى التركيبي، نود أن نشير إلى أن (يا ما) ليست من اللهجة العامية؛ لأن (ما) اسم موصول بمعنى الذي لغير العاقل، والمقصود به هنا القصة التي حدثت من قبل، وسيبدأ الراوي

في روايتها شفويّاً على مستمعيه، و(يا) حرف نداء للبعيد، فهي موحية هنا ببعد الشقة الزمنية التي ستروي عن زمن روايتها، وهو نداء غرضه التعجب، فكأن الراوي حين ينطق به يهَيِّئ أذهان سامعيه إلى عجائبية ما سيروي وكثرته.

والمقصود بالأثر السحري الذي يترتب عن عبارة «كان يا مكان...»، يكمن في جوهر الأمر إلى أن القصر في الأزمنة الغابرة، كان يرويه الكهنة أساساً، ذلك أنه من المسلم به أن الكهنة أكثر الناس معرفة بالحكايات كما جرت العادة، وعليه، لم تكن وظيفة هذه المحكايات العجيبة تنحصر في تحقيق متعة وجمالية أسلوبية فقط، بل كان لهذا القصر أبعاد وظيفية من نمط شبيه.. في الممارسة الثقافية. بالاحتفالات الدينية. فقد كانت هذه المحكايات الشعبية مصحوبة بتعزيات شفوية، وأساطير وأناشيد تؤدي خلال هذه الطقوس الدينية والسحرية، إضافة إلى باقي الممارسات الشعائرية التي كانت غالباً ما ترتبط بطقوس الكهانة.

كما أن «كان يا مكان...» هي صيغة تعبيرية ساحرة وأخاذة كذلك؛ لأنها أشبه بكلمة السر التي تفتح بها مغارة علي بابا على مصرعيها، فيمجرد النطق بها، تفتح في ذهن القارئ دائرة التقاليد الأدبية للحكاية الشعبية على بابها الأرحب، محرّكة في ذهنه آلة تظل «تدور وتندفع في حركتها، ولا تتوقف هذه الحركة إلا بكلمات أخرى، مثل: «وعاشوا في ثبات ونبات»¹².

هكذا تحيلنا الصيغة التعبيرية الشهيرة «كان يا مكان...» على الإحياءات والوقائع التالية:

- صوت الآلهة، يوم كانت الآلهة، أبناء السماء ترشُّ على الدنيا حكاياتها/ أساطيرها!!
- صوت الإنسان، يوم كان إلهاً بثنائه وإنساناً بثنائه الثالث، وكان يصارع الناس كثور وحشي، فتعشقه عشروت إلهة الحب، وتعرض عليه حبها...
- صوت الملوك، يوم كان الملوك يملكون ألف سنة ويفتحون ألف مدينة، وينكحون ألف عاتق، ثم يصيرون إلى الأرض، فراشهم التراب ووسادهم الحجر، وجيرانهم الدود.

- صدى حلو لصوت حلو هو صوت عبله، يوم كانت تنادي عنثرة.

- صوت الجن، يوم كان الجن بينون المنازل ويشيدون الدور والقصور، ويبرثون المرضى، ويخاطبون الناس، ويعشقون البشر، ويهتفون بهم بأصوات مفهومة تتكلم الحميرية والعربية، ويخدمون الملوك... الخ.

- وأخيراً، «كان ما كان» يوحى بصوت مخيف، هو صوت الكفار القتلة، خارجاً من نار جهنم، صوت آدمي أسود، يخرج من الأرض المنشقة وهو يشعل ناراً من قرنه إلى قدمه، وفي عنقه سلسلة يجرها خلفه وهو يصيح¹³.

أما أهميتها الأخرى. في سياق عملية التواصل الحكائي ما بين باث ومستقبل: فإنها تتجلى في التنصل من مسؤولية المحكي وتبعاته، فالراوي يحيل على أن هذه الأحداث قد تكون حدثت في الزمن الماضي، أو لم تحدث فيه. وكأن هذا الراوي بدأ حكايته بتشكيك المتلقي بأنه ليس مؤلف هذه الحكايات، ومن ثم فهو غير مسؤول عن صحتها لأنه مجرد راوٍ لها، وفي إحالة الأحداث إلى الماضي فائدة أخرى للراوي، هي منحه حرية السرد: لأن المتلقي لا يعرف هذا الماضي، ولا يستطيع إنكار ما يسرده الراوي عليه.

3. العبارات الافتتاحية. ولعبة الانتقال من

الواقع إلى الخيال

يكتسب الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية أهميته، باعتباره صيغة فارقة بين عالمين، خلالها يقوم الراوي بوضع حد بين الحياة اليومية العادية للمستمع، وبين ما سيشرع في سرده من حكايات، تمت بصلة إلى عالم الخيال لا محالة.

وقد تضمنت الصيغ السردية المؤداة عند افتتاح حلقات الحكايات الشعبية، معنى الانتقال من الواقع إلى الخيال، فيقال على سبيل المثال:

- «كَانَ يَأْ مَا كَانَ فِي قَدِيمِ الزَّمَانِ... وَاحَدَ السُّلْطَانِ، وَالسُّلْطَانُ غَيْرَ اللَّهِ... كَانَ كَذَّبْتُ أَنَا يَغْفَرُ لِي اللَّهُ، كَانَ كَذَّبَ الشَّيْطَانُ عَلَيْهِ لَعْنَةُ اللَّهِ» («كَانَ يَأْ مَا كَانَ فِي قَدِيمِ الزَّمَانِ سُلْطَان، وَلَا سُلْطَان إِلَّا

اللَّهُ، إِذَا مَا كَذَّبْتُ أَنَا يَغْفَرُ لِي اللَّهُ، وَإِذَا مَا كَذَّبَ الشَّيْطَانُ فَلْيَلْعَنهُ اللَّهُ...»¹⁴.

وإذا كانت الكتابة مرتبطة بالتأجيل والإرجاء والغياب: فإن المحكي الشعبي الشفوي هو عكس الحكاية المكتوبة، إذ يستلزم المحكي الشفوي القرب والحضور والمواجهة. من هنا نجد أن استعمال هذه الصيغ الافتتاحية تشكل «اعترافاً ضمناً بوجود المستمعين باعتبارهم شخصيات واقعية، ويُقرُّ بحضورهم الفعلي المادي أمام الراوي»¹⁵. أما عندما يتعذر الاتصال المباشر، وتكون هناك مسافة (مكانية أو زمنية) تفصل المخاطب عن المخاطب، فإن الكتابة تنوب عن الفعل.

وتتميز تجربة السماع عن تجربة القراءة في كون علاقة المستمعين بالعالم المحكي الشعبي لا تقوم فقط على دور وساطة الرموز المجردة (الكلمات والصيغ التعبيرية...)، ولكنها تأخذ بعين الاعتبار معطيات مادية مختلفة محسوسة وملموسة، منها: البعد المادي للغة والصوت، والحضور المادي للراوي، بإيقاع صوته، وصمته، وتقاسيم وجهه، وكثافة رؤيته، وحر كاته الصامتة، وحر كة يديه، وتنقلاته في الفضاء... هذا ما يدفعنا إلى القول: إن الاتصال الملموس بين الراوي والمستمعين هو من أخص خصائص السرد في الحكاية الشعبية.

وبناء عليه، فإن الصيغة الافتتاحية في الحكاية، بمفعول سحرها المشوق، قادرة على نقل المستمع من وضعه المادي المحسوس إلى عوالم متخيلة، كما أن الصيغ الختامية للمحكي الشعبي كفيلة بإعادته إلى عالم الواقع، عن طريق معانٍ متضمنة في هذه الصيغ المستمدة من الحكاية الشعبية الجزئية، من مثل:

- «يَغْفَرُ نَارِي... هَذَا مَا سَمَعْنَا... هَذَا مَا قُلْنَا» («اللَّهُ يَغْفِرُ لَنَا... مَا سَمَعْنَا قُلْنَا»)¹⁶.

ويتنامى هذا التفاعل بين الراوي والمستمعين، ويطرّد في الوضعية الافتتاحية، كما في الوضعية الختامية، إذ يورد الباحث عبد الحميد بواريو

نموذجاً على ذلك، وهو على النحو التالي:

- «الراوي: قصتنا تمت، أعينكم ذيلت.

- المستمعون: عفا الله عنك يا راوي.

- الراوي: عفا الله عنكم وعنا، وليتكم سعيدة...».

أما ردود فعل الجمهور، فتختلف باختلاف الأزمنة والعصور، وتباين بتباين تأثير فعل الحكيم ودرجة تمكنه من السامع، ذلك أن البدائيين الذين كانوا يجتمعون في كهف حول نار، يستمعون إلى من يقص لهم الحكايات، بعد نهار يملؤه الرعب والمقاومة، (الرعب من الوحوش ومقاومة الموت) لا يمنهم من النوم إلا اللهفة والانتظار: انتظار ما ستبصر عنه أحداث الحكاية المشوقة، وهم يهفون إلى طرح السؤال التالي: ثم ماذا حدث؟

وأخيراً، يسدل الستار عن أطوار الحكاية، بالكشف عن نهاية الأحداث، خلالها سيتعرف المستمعون على ما حدث، أو يخمنون ما سيحدث، حينها يستسلمون للنوم أو يقتلون⁽¹⁷⁾؛ لأن الراوي الذي لا يتقن صناعة الحكاية، يصبح مستهدفاً في حياته، ويتأرجح مصيره في النهاية بين جلب النوم للمتعلقين حوله، أو القتل المتعمد من طرف الجمهور، إذ ائتم تكن الحكاية مشوقة وفي مستوى انتظاراتهم.

وهنا يمكن الحديث عن المجلس، باعتباره فضاء للحكي عند العرب من جهة، ومقاماً تواصلياً، فيه تتحقق تلك الإستراتيجية المشتركة بين الراوي والمروي له من جهة ثانية، «فنوع الراوي، ونوع السامعين، ونوع الخطاب والزمان والفضاء وشروط المجلس... كل ذلك يساهم في تحقيق «التفاعل» بين الراوي ومتلقيه»⁽¹⁸⁾.

وهذا ما يدفعنا إلى مشاطرة استنتاج الباحث بورايو نفسه، أن جميع هذه الصيغ الافتتاحية توحى بمعاني متعلقة إما بطبيعة الحكاية، أو بوظيفتها⁽¹⁹⁾، أو بظروف أدائها، ومن بين أبرز هذه الوظائف:

- الانفصال عن الواقع والاتصال بعالم الخيال في مستهل الرواية، ثم الخطوة المعاكسة عند اختتامها.

- المزاجية بين ما هو دنيوي وما هو مقدس، وبين ما هو جدي وبين ما هو هزلي.

- التأشير إلى الحد فاصل بين ما هو محكي، وما ليس كذلك⁽²⁰⁾، وبذلك تضفي البداية الحكائية الشرعية الاجتماعية على الخطاب المحكي، وتعمل على وضعه في إطار نسق مؤسساتي، تدير ألياته مجموع تقاليد وطقوس الحكيم، كما تعمل على دمج فعل السر في مجموع التفاعلات الاجتماعية، التي منها ما هو ذو طابع خطابي (محكيات) وغير خطابية (Non discursive) (كالرقص، الاحتفالات، الطقوس...).

كل هذا وغيره، يجعل من عبارة «كان بإمكان» تأكيد وتخلد ليس باعتبارها قيماً تاريخية، بل تحقاً جمالية وأسلوبياً، من خلال التريديد المستمر والمتواتر لهذه الصيغة الافتتاحية كما لو كانت جملة سحرية، أخاذة، لا يلحقها الابتذال والبلاء من كثرة ترويديها وتكرارها على طول الأزمنة، وعلى امتداد مختلف الأمكنة.

ثانياً: مكونات الخطاب الافتتاحي في الحكايات الشعبية

ككل المحكيات (قصة، رواية، مسرحية، سير شعبية...)، تنبني الحكاية الشعبية (الشفوية منها أو المكتوبة) على مقولتي: الزمن والشخصيات بصفة مركزية وأساسية، في حين لوحظ الدور الهامشي الذي يمكن أن يلعبه المكان، على الرغم من صعوبة تصور واضح، وقطعية جلية ما بين الزمان والمكان.

- فما هي طبيعة الزمن في الحكايات الشعبية؟

- وما هي علاقته بباقي مكونات الحكاية الشعبية؟

- وماذا يتم التركيز على الزمن الماضي القديم في

سرد أطوار الحكاية الشعبية؟

كلها أسئلة نبقي من خلالها الاقتراب الدقيق من ماهية هذا المكون، والتعرف على أهم الدلالات التي تنوي خلف هذا الإفراط الشديد في العودة إلى ماضي البشرية القديم في الخطاب الافتتاحي بالاضبط.

1 زمن الحكايات الشعبية بين التحديد

واللاتحديد

من المعروف، أن الزمان والمكان إطاران قبليان لإدراك المستمع وفهمه لما يُحكى، فهما شرطان

ذاتيان لتمثل المستمع للعالم الخارجي. وخارج هذين الإطارين: فإن المستمع يكون عاجزاً عن تمثيل عوالم ما يقدم له من حكايات.

وإذا كان المكان يعزز إمكانيات تفاعل المستمع مع أحداث الحكاية: فإن الزمان يحيل على أزمنة محددة يؤول إليها خيال المستمع، ليحدد وقائع وأحداث الحكاية. كما أنه في الحكايات العجيبة، يكون السرد اللاحق للحدث هو المهيمن، وفيه يشير الراوي إلى أنه يروي أحداثاً «وقعت» في ماض بعيد أو قريب.

فالزمن يتصدر الحكايات الشفوية من خلال عبارة «كان ما كان»، التي توحى بصوت عميق، قديم من أصوات المعابد العتيقة، صوت سردي يحمل بين طياته ألف لون ولون من ألوان الحياة النابضة، الزاخرة بالألغاز والأسرار!!

كما أن زمن الحكايات الشعبية العجيبة، إلى جانب ذلك، قريب من الزمن الأسطوري الذي تغذيه بعض المعتقدات المحرفة أو المشوهة التي تعتبر الزمن هو انخرام وفساد مستمران. فاللعنة التي لحقت بأدم وذريته كانت سبباً في خروجه من البراءة اللازمانيّة إلى حالة الوعي الزماني والشقاء الأرضي.

فكلما اقتربت حلقة ما من لحظة البدء، كانت أقل تعكراً وفساداً، على هذا النحو، يمكن تفسير «تعلق السير الشعبية تعلقاً شديداً بالأنساب والألقاب وإجماعها تقريباً على سمو هذه المزية. وتكمن شيمة البطل الأولى في شرف نسبه وتواتره وتسلسله وقيامته»⁽²¹⁾.

من هذا المنطلق، فإن عبارة «كان ما كان» ليست فقط صوتاً سردياً تنوق من خلاله النفوس المتعطشة لجمال الحياة، بل هي صوت الأغوار العميقة والأزمنة السحيقة، بما فيها من أفاق فسيحة تعج بالخير والبركة، والدين والمعرفة، والعلم والفلسفة!!

ولتأكيد البقاء ضمن الزمن الماضي، أو أن ما سوف يأتي من فعل للحكي قديم جداً، يردف الراوي عبارة «كان يا ما مكان» بعبارتي «سابق العصر والأوان» و«الزمن الغابرة»، وهذا ما يجلي لنا أن العالم، من منظور هؤلاء الحكّائين، ثابت القيم وغير

متغير، وأنه استقر منذ القدم على أفعال وأحداث بعينها.

كما أن الاستمرارية التي نعيشها، تعني الثبات على القيم القديمة، والأبطال السابقين الذين تحكي عنهم الحكاية الشعبية ليسوا إلا نماذج مختارة، مصطفاة، امتلكوا خبرة لا مثيل لها، وهم وإن كانوا بشراً لكنهم «ذوو صفات فوق بشرية، لذلك لا يمكن تكرار تلك الأفعال، وما علينا الآن، إلا أن نعيدها حكايات لنسير بها حياتنا المعاصرة»⁽²²⁾.

ولدى انكبابه على دراسة الصيغ الافتتاحية وطبيعة أزمنتها، وقف جون لويس مورهان على مساهمة «البداية» الحكائية في «مَوْقَعَة» (La mise en place) السامع أو المتلقي في عالم المحكي، وبالتالي وضع مسافة بين الراوي والمستمع.

هذه المسافة التي تقيمها الصيغ التدشينية بواسطة الكلمات الأولى، بين المستمعين وعالم المحكي، هي في عمومها ذات طابع زمني (Temporelle)، ويتجلى ذلك من خلال الصيغ النمطية التالية:

- «في سالف الأزمان، كان الرجال يجهلون الموت...»

- «فيما مضى، لم يكن الرجال يتوفرون على النار...»

- «منذ زمن قديم...»

- «في الأزمنة الغابرة...»

- «في الأزمنة الخوالي...»

فالتحديد الزمني (Détermination) مسألة هامة في المحكي الشعبي، باعتباره العنصر الذي تسند إليه وظيفة تعيين حدود سلسلة سردية معينة، حيث تكون للأحداث التي يتناولها المحكي الشعبي بداية ونهاية. هذه الحدود قد تكون بلا تعيين واضح: «فيما مضى»، أو تتحدد بصورة عامة: «في الأزمنة الخوالي»، أو تتعين من خلال حدث آخر، وهذا هو الغالب: «فيما مضى لم يكن الرجال يتوفرون على النار»⁽²³⁾.

هكذا نجد أن بداية الحكاية الشعبية غالباً ما تكون بالماضي «كان يا ما كان...»، ثم يتحول الزمن داخل بنية الحكاية إلى الحاضر، ويمثل هذه الانتقال

الزمنية يتداخل في بنائها فعلاً الماضي والحاضر دون أن تختص بواحد منهما. وبهذا المعنى، فإن زمن الحكاية الشعبية، إذًا، هو زمن «متجدد، نابض، حي، ومستقر، ولذلك فهي دائمة الحضور، تستطيع أن تستوعب حتى الجديد في الحياة دون أن يختل بناؤها الخاص»²⁴.

لكن ما يثير الانتباه في هذه الصيغ الافتتاحية هو عدم تحديد وتدقيق المؤشرات الزمنية بصفة عامة، وكأنما الفارق الذي يميز بين عالم الحكاية وعالم المستمعين لم يكن قابلاً للقياس، تبعاً للوحدات الزمنية الجاري بها العمل في حياتنا اليومية (اليوم، الشهر، السنة ...). وهو ما يوحي لنا أن الفارق المذكور سابقاً ليس من طبيعة زمنية، كما قد يتراءى لنا ويتبادر إلى أذهاننا، بل إن المسافة المعينة بواسطة الصيغ الافتتاحية، هي في الواقع، تمثيل استعاري لنوع آخر من المسافة، يمكن أن يحيلنا على «الزمن الأسطوري» الذي يضيف على الحكاية بعدها العجائبي والغريب.

بالإضافة إلى أن عبارة «كان يا مكان...» أداة سردية عربية شعبية تماماً، تشيع في رواية الملاحم والحكايات الأسطورية العربية التي تروى شفاهة، والتي ظلت تتضخم بالتراكم التاريخي لرواية بعد رواية، يُعمل فيها الراوي خياله وهو يرويها على سامعيه بالإضافة والحنف والتعديل والمزيد من العجائبية قرناً بعد قرن.

وبالتالي، فإن هذه الصيغ الافتتاحية التي تتعالى على التدقيق في تاريخية المحكيات، لها حضور وازن في ثقافتنا العربية بفعل العبارة الأثيرة «كان يا مكان»، التي تنفتح على زمن غير محدد، ينطلق خلالها الراوي من نقطة لا بداية لها من منظور الحياة اليومية، وما تقتضيه معايير الزمن الكوني الذي يتشكل من مؤشرات معروفة، تضبط فوضى الزمن، وتضع مقاييس معينة لسيروته.

ولا غرو أن يكون للفعل الناقص في عبارة «كان يا مكان» أثر كبير في إمكانية التكملة المستمرة المصاغة من حياة الشعوب، كما قد يوحي الفعل الناقص («كان») كذلك، باستحالة احتواء فعل

الحكي على شيء متكامل، لذلك يبقى الإنسان «مشدوداً إلى ما يكمل تجارب الأولين، (حيث) تحمل العبارة الاستهلاكية (في طياتها) الفعل الدائري للسرد»²⁵.

فقد تشترك في صياغة هذه الأزمنة المفارقة، عدة مجتمعات وشعوب، وذلك بإعادة صياغة الحكايات كل مرة وفي كل الأزمنة، وهذا ما يضمن لهذه الحكايات نوعاً من الاستمرارية التي لا نهاية لها، وتحيل هذه الصيغ الافتتاحية إلى تراث حضاري لا ينفذ ولا ينضب معيّن...

ومن هذا المنظور، فإنه لا يمكن أن يكون موضوع الحكاية قد تَكَوَّنَ في شكله الذي انتهى إلينا، إلا بواسطة راوٍ يضيف عليه، كل مرة، صيغة خاصة، ولمسة مميزة. وربما أخطأ الراوي الطريق إلى الأصل بألوانه الخاصة، من هنا «تظل القصة، بوصفها كلاً، الشيء الحي، لأنها ترتبط دائماً بالفاصل، والفاصل لا يروي شكلاً جامداً، وإنما يحاول أن يروي حكاية كاملة ذات بداية ونهاية»²⁶.

ولهذا السبب لم تختلف دلالة العبارات الحكائية الأخرى، عما توحي به العبارة الشهيرة: «كان يا مكان». فهي تعني أن سارد الحكاية يقول لمن يسمع إليه، من بداية السرد، إنني سأروي لك شيئاً حدث في الزمن الماضي، وعليك أن تفهم الأحداث المروية في ضوء هذا الماضي، ولا تمتد بها إلى الحاضر. وتبتلك الإحالة الصريحة إلى الماضي، «يهرب (الراوي) من سرد الأحداث المتعلقة بالحاضر، ويتصل من مسؤولية ابتداء الأحداث من مخيلته، ويفوز بحرية السرد بإعلانه أنه مجرد وسيط بين الأحداث والمتلقي»²⁷.

فالماضي الذي تعنيه الحكاية لا زمني، بمعنى أنه ماضٍ غير محدد بفترة تاريخية معينة، فما تعنيه الحكاية بعبارة «كان يا ما كان» هو ديمومة الماضي، وانفتاح الفعل الناقص على زمن غير محدود ف «يا ما» تعني استمرارية تراجعية وليس استمرارية تقدمية²⁸.

وفي ضوء هذه المعطيات، فإنه لا يصح أن تبتدئ الحكاية بأي زمن قريب، أي أن أية حادثة قريبة إلى

فهم الناس وأسماعهم لا تمتلك ثقلها التاريخي. فالتاريخ يكمن في «كان يا ما كان»، وليس الماضي إلا تاريخاً شعبياً، يستذكر من خلال حكاية أو حادثة. والماضي بمعناه الأشمل «استمرار رغم قدمه، فهو حاضر فيما نرويهِ وإن كان معزولاً بـ«كان يا ما كان» كذلك شأن ظرف الزمان «منذ قديم الزمان»⁽²⁹⁾.

2. القوى الفاعلة في الحكاية الشعبية

عندما تصبح الشخصية هي نقطة انطلاق كل مشروع حكايتي: فإن ذلك الدخول الفوري للشخصية على مسرح الأحداث، يعدُّ إيداناً بإطلاق دينامية الأحداث منذ الوهلة الأولى، ما دامت الشخصية هي الفاعلة، أو التي يقع عليها فعل الفاعل. وهذا ما يجعل «البداية» الحكائية، التي تركز على الشخصية، تبدو وكأنها تضطلع بأدوار سردية مضاعفة: من بينها إدراج الشخصية الحكائية في المشهد الابتدائي، وفي الوقت ذاته، إمداد القارئ بمعطيات حول المكان والزمان، لجعل دخول الشخصية محاطاً بما يلزم من المعلومات، بغية تسهيل عملية ولوج المتلقي إلى عالم الحكاية الشعبية.

وفي هذا الصدد، تحدث فلاديمير بروب عن الشخصيات باعتبارها تدرج في إطار ما هو متغير في بنية الحكاية ككل. كما عمل، إلى جانب ذلك، على استنباط القوانين التي تتحكم في هذه المتغيرات، ومنها صفات الشخص وخصائصها، وتعني لديه: «كافة الخصائص الخارجية للشخصيات: عمرها وجنسها ومكانتها ومظهرها الخارجي وخصائص هذا المظهر... الخ»⁽³⁰⁾.

كما رأى أن هذه الخصائص تضيف على الحكاية السحر والجمال والإبداع: لأنها وثيقة الصلة بمجتمع الحكي، وبحياته الواقعية والدينية والأدبية وبماضيه الملحمي والوطني والطقوسي كذلك... من هنا نعتبر القوى الفاعلة في الحكايات الشعبية، كائناتاً مصنوعة من صفات وأعمال بشرية، لهذا تتشابه الشخصية الحكائية والكائن البشري. ولهذا أيضاً تختلف في الصفات والأعمال والأدوار والأهمية، كما يختلف البشر لحصر معنى الشخصية في الدائرة البشرية.

أ. طرق تقديم الشخصيات في الحكايات

الشعبية

يمكن تصنيف القوى الفاعلة التي وردت في بدايات الحكايات الشعبية التي جمعها الباحث شوقي عبد الحكيم في كتابه: «الحكاية الشعبية العربية»⁽³¹⁾ على الشكل التالي:

أولاً. شخصيات إنسانية؛ ويمكن تقسيمها هي الأخرى إلى المجموعات التالية:

1. شخصيات الملوك وأبناء الملوك والأغنياء: («ابن الملك ملك تحت الأرض يحب بنت واحد ملك...»)، («واحد غني كاتب على دكانه يمالئ أفعل ما أشاء...»)، («ملك أنجب من الدنيا ولد واحد...»)، («كان فيه ملك عند بنت حلوة...»)، («الملك والوزير طلعا يفتسحوا في الخلا...»)، («كان قارون...»).
2. شخصيات المهنيين والحرفيين والبسطاء: («مرة كان فيه ولد شاطر راح يصطاد...»)، («راجل قرداتي عجوز...»)، («راجل قاعد على بير ومدلل رجليه في البير...»)، («كان فيه راجل عمده...»)، («كان فيه جدع شاب...»)، («واحد عربي غلبه الزمان...»)، («واحد صرماطي...»)، («أي إسكافي...»)، («كان فيه راجل طيب...»)، («رجل عنده ثلاث أولاد وثلاث أوضر... أي غرف... قبل ما يموت جمعهم...»)، («كان في مرة فارس...»).

هكذا تسود تيمة الحكم في بدايات هذه الحكايات، من خلال تبني الراوي على شخصية الملك، كما يمكن أن يستشف من المجموعة الثانية مستوى طبقي ومعيشي متواضع، من هنا فالغنى والسلطة والملك، راجع أساساً إلى تلك العلاقة الطبقية غير المتكافئة بين عامة الشعب من جهة، وبين تلك الفئة المحظوظة من طبقة الملوك والسلطين والحكام والأغنياء الذين يمثلون عادة الطرف الآخر في معادلة الصراع بين الضعفاء والأغنياء.

ثانياً. شخصيات حيوانية؛ («جمل وحمار كانوا سايين في جنيئة...»)، («كان الملك الأسد، أغنى ملك في الدنيا...»).

لعل أهم ما يميز هذا النوع من الحكايات الشعبية هو أن الحيوان يلعب دور البطولة، «مثلما كانت الآلهة وأنصاف الآلهة تلعب دور البطولة في أساطير الشعوب، وخاصة أساطير الخلق والتكوين»³². فالحكايات التي تتخذ من الحيوانات شخصياتها الرئيسية، تمكن الراوي على تجاوز الخطوط الحمراء لأية رقابة سياسية أو سلطة دينية، على مر العصور مثلما هي قادرة. منذ البداية. على كسر حواجز اللغة والمكان والزمان.

ومن خلال المتن الحكائي المنتخب أعلاه، نجد أن من أهم الحيوانات التي تحضر بقوة نذكر الجمل والحمار والأسود... فهل يتعلق الأمر هنا بحيوانات بشرية إذ يحيل الجمل على شخصية الإنسان الكتوم والصبور، وكذلك الحمار الذي يشير إلى قوة تحمل الأذى من طرف الآخر الذي يمعن في تحقيره واستغلاله واستنزاف طاقاته، مقابل الأسود الذين يمثلون الطرف النقيض للجمال والحمير، فهم يحلون ضمناً على الإنسان الكاسر الذي يتغذى على الحملان البشرية الوديعه. فهل يحضر الحمار والجمل كناية عن أناس طيبين، يتم الاعتداء على حقوقهم باستمرار؟ مما لا شك فيه أن نظير هذه الحكايات تستبطن رسائل متعددة، يرغب الراوي تمريرها عنو الخاطر إلى المروي لهم. ما دام هذا الاتجاه محكوم عند هؤلاء الرواة بغاية «تنكيرية» تضطرهم إلى تمثيل الواقع الحقيقي بواقع متخيل آخر هو مملكة الغاب.

وفي هذه الحالة بالذات، يتم نقل هذه الحكايات من عالم البشر إلى عالم الحيوان، وذلك في نطاق التمثيل الرمزي بين واقع الفرد والجماعة في مجتمع بشري محدد وواقع آخر، يتجسد في عالم الغاب الذي لا يبتعد كثيراً عن عالم الإنسان، ما دام القاسم المشترك بين العالمين هو صراع الخير والشر. (ومثال ذلك حكايات لامارتين في «فابلاته» و«كيلة ودمنة» وغيرهما).

ثالثاً. شخصيات معنوية قيمية: («في مرة البركة والسعد ماشيين في سكة زراعية...»).

وهنا نسجل أن التمثيل عن هذا الصراع القائم في

المجتمع بما هو مفارق للواقع، إضافة إلى استحضار عالم الحيوان، يتم كذلك عبر استحضار القيم المجتمعية وأسننتها، بحيث تغدو البركة كائناتاً يمشي ويتحرك، في سكة زراعية كما يمشي الإنسان ويتحرك... وبعبارة موجزة «يشترط تعالي الشرور بطلاً متعالياً لي شخص عناية السماء فوق الأرض»³³.

في نهاية المطاف، لا يهم بعد ذلك أن تكون تلك القوى الفاعلة إنساناً أو حيواناً أو جناً أو قيمة معنوية ما دام أن هناك تغييراً مستمراً لهذه القوى من حكاية إلى أخرى، وهذا ما يشكل سلسلة من الاستبدالات الواقعية. بل الأهم هو هل هي قوى شريرة أم خيرة؟ وحينما تتأني لنا الإجابة عن هذا السؤال، لن تجدي بعد ذلك طريقة الاعتداء ما دامت السمة المميزة في البناء الحكائي هي فعل الاعتداء نفسه، وليس تنوع أشكاله، والأدوات التي نفذ بها...

ب. صيغ تقديم الشخصيات في الحكايات المرحية

يميز فلاديمير بروب بين ما هو ثابت وما هو متغير في الحكاية الخرافية، حيث يعتبر أن «الوظائف هي العنصر الوحيد الثابت في الحكاية وما دونه متغير»³⁴. في حين يرى أن الشخصيات هي العنصر المتغير في مورفولوجية الحكاية الخرافية.

وبالعودة إلى الحكايات الشعبية ذات الميول إلى المرح. في المغرب على سبيل المثال لا الحصر. فإننا نظفر بمجموعة من الشخصيات التي ترصد علاقة المرأة. بصفتها شخصية محورية في هذه الحكايات. بالرجل في بدايات هذه الحكايات الشعبية، ولكل نوع من الشخصيات طريقته في الظهور،³⁵ وتأتي

في هذا السياق وفق الصيغ التالية:

- نموذج المرأة التكدية: «كانت يشوق أسأمت زوجها الحسن إلى حد الأس».

- نموذج المرأة العنيدة: «اشترى قبائلي اللحم من السوق وعاد مبكراً إلى بيته من أجل إكرام زوجته».

- نموذج المرأة والقاضي: «ذات مرة كان هناك رجل اشترى قمحاً».

- الرجل وزوجته الشريرة: «رغم أن مهاس كانت شريرة، تزوجها رجل»

- نموذج المرأة الهجأة: «واحد الرجل ماتت له امرأته وبقي هجال».

- نموذج عايشة المراكشية اللعوب: «عايشة المراكشية كانت ديما كاتلعب بالرجال وتضحك عليهم».

- نموذج المرأة والديك: «كانت هناك امرأة يشتغل زوجها في شراء وبيع الدجاج والديكة».

هكذا نخلص إلى أن مواصفات المرأة في هذا المتن الحكائي، من خلال بدايات الحكايات تتمحور حول الصفات التالية:

- المرأة في حالة تلبس منذ مطلع الحكاية (الرجل وزوجته الشريفة مثلاً).

- المرأة باعتبارها رمزاً للنكد ومصدر الملاحة والشوم (حكاية المرأة النكدية).

- المرأة الماكرة والمخادعة (المرأة والديك).

- المرأة الغاوية والماكرة (عايشة لعوب).

في حين يصور الرجل بالمواصفات التالية:

- الرجل رب الأسرة ومعيها (المرأة والقاضي) و (الرجل وامرأته العنيدة).

- الرجل الذي فقد زوجته (الهجال).

- الرجل التاجر (المرأة والديك).

- الزوج المغبون والتعيس (المرأة النكدية).

كل هذه المعطيات وغيرها، تقودنا إلى أن بدايات الحكاية المرحية عامة، ومنها الحكاية المرحية المغربية على وجه الخصوص، تتميز بالنزوع إلى التركيز على تقديم شرائح من النساء يتصفن عموماً بممارسات سلوكية متمردة على الثوابت، وفرض الندية على الرجل وإن على المستوى الفردي، وبصورة لا أخلاقية وفق منظور ثقافة المجتمع المتداولة فيه الحكاية.

فرغم موقع المرأة الاجتماعي الملحق بالرجل، تتجراً على الوقوف في هذا النوع من السرد الشعبي وجهاً لوجه أمام الرجل: «تجابهه وتعانده وتخدعه وتكيد له وتمكر به وتحتال عليه وتعتدي عليه وعلى حقوقه، من منطلق أناني متعمد غالباً» (36).

وهذا ما يعني أن لحظات الصراع في الحكايات الشعبية المرحية، تكون نقطة انطلاقها هي اللحظة البدئية من الحكاية، وهذا الأمر يدل على ذلك الصراع الخفي تارة، والصريح تارة أخرى، بين

الرجل والمرأة في ظل مجتمع ذكوري يجعل من سلطة الرجل واقعاً لا يُعلى عليه، وهذه الوضعية الدونية للمرأة حقيقة لا يمكن أن ننكرها في ظل سيادة ثقافة تقليدية في طبيعة تعاظم الرجل مع المرأة...

فمن الاستنتاجات التي يمكن استنتاجها من هذا المتن الحكائي المنتخب، غياب المرأة الذكية والصالحة، وهذا الأمر يعكس - بطريقة ضمنية - نموذج الوعي المغربي غير البريء تجاه قضية المرأة. وهو بطبيعة الحال وعي ذكوري خالص، رؤيته للمرأة باعتبارها مصدراً للمتعة الجنسية واستمرار النسل، وخدمة البيت والسهر على توفير الجو الملائم للرجل على كافة الأصعدة. إلا أن هذه الصورة النمطية لا تنفي أنه ليست هناك حكايات تقدم المرأة منذ البداية كامرأة حكيمة مدبرة، ربة بيت ناجحة، لا تعصي أمراً لزوجها وتتفانى في خدمته (نموذج شهرزاد في «ألف ليلة وليلة»).

وعليه، فإن هذه النصوص الحكائية تنتج بطريقة ضمنية نموذج الوعي المغربي غير البريء تجاه قضية المرأة. وهو بطبيعة الحال وعي أيوسي، رؤيته للمرأة كمصدر للمتعة الجنسية واستمرار النسل، وخدمة البيت والسهر على توفير الجو الملائم لرجل على كل الأصعدة.

من خلال ما سبق، يمكن تسجيل الملاحظات الأساسية التالية:

- هيمنة لعبارة «كان يا مكان في قديم الزمان» في بدايات أغلب الحكايات الشعبية العربية، لكننا لا نعدم بدايات أخرى تكرر ما هو متعارف عليه من الابتداء بالبسملة أو الصلاة والسلام على النبي محمد (ص) كما يفعل الرواة المعاصرون.

- محاولة الراوي الشعبي الإيهام بأن ما يحكيه الآن قديم جداً، أو موغل في القدم من خلال تعابير «سالف الأوان، أو سالف العصر والأوان، أو الأزمان الغابرة... الخ».

- تداخل أزمنة الأفعال بين الماضي والمضارع، مما يعكس تداخلاً في مراحل القص ومستويات الفعل.

- تنوع وتعدد القوى الفاعلة ما بين ما هو إنساني

(الملك/الحرثي...) وبين ما هو حيواني (الأسد/الحمار...)، وأخيراً ما هو قيمي (البركة والسعد).

خاتمة

تفضي بنا المعطيات السابقة إلى ضرورة تعويض الفهم البسيط حول مفهوم البداية في الحكاية الشعبية، بتمثل يرقى إلى مستوى وعي نقدي جديد بشعريته وأهمية رهاناته الفنية: فبدل أن تظل البداية محددة من خلال موقعها (البداية) ويجري

تحليلها وفق هذا التصور ذي النظرة الضيقة، جاءت دعوتنا إلى ضرورة وضع هذا المكون الحكائي الاستراتيجي في جدل دينامي بينه وبين باقي مكونات النص الأخرى، غير أن طموحنا في النهاية هو يصبح مجال دراسة هذا المكون الأنجع والأفيد يرتد إلى معمار النص الحكائي الجامع من خلال دراسة نوعيته، وأساليبه واستراتيجياته... تقادياً لكل نظرة تجزئية تعزل هذا المكون عن بنية النص الذي يشكل العمدة، وتقصله عنه فصلاً تعسفياً.

الهوامش والمراجع

1 - فصول، المجلد الثالث العدد الرابع، يوليو/أغسطس/سبتمبر 1983، ص. 31.

6 - رولان بارث: "التحليل النصي"، ترجمة عبد الكبير الشرفاوي، منشورات الزمن، الرباط، 2001، ص: 37.

7 Andrea Del Lungo: «Pour une poétique de l'incipit», In: «Poétique», N° 94, 1993, p. 131.

8 - سنشاول نالدرس والتحليل أنواع محددة من الحكاية الشعبية، وأهمها: الحكاية الواقعية وحكايات الحيوان والحكاية المرحية، وذلك من خلال مفتحات بعض الحكايات الشعبية المنتخبة في المتن الحكائي المعتمد...

9 - ياسين النصير: "الاستهلال السردية في الحكاية والمسرحية"، مرجع سابق، ص. 96.

10 - المرجع نفسه، ص. 96.

11 Jean Louis Morhange: «Incipit narratifs: L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction», in: Poétique, N° 104, 1995, P: 390.

12 السيد إبراهيم: "نظرية الرواية" دار فباء للطباعة والتشريع والنشر، القاهرة، 1998، ص. 99.

1 - تعددت تسميات «البداية» لدى النقاد العرب بتعدد وجهات نظرهم إلى النوع الأدبي المستهدف، هكذا يفضل رشيد بنحو توظيف تسمية «المطلع» في حين يحلو لياسين النصير وعبد العالي بوطيب استعمال لفظة «الاستهلال»، أما حليمة الطريطر فتسم البداية «فاتحة»، بينما أجمع باقي النقاد على مصطلح «البداية»، ونذكر منهم بينهم، صبري حافظ وبوشعيب حليفي وصدوق نورد الدين... ونبورنا استقر اختيارنا على مصطلح «البداية» الحكائية، لأننا نرى أن «البداية» هي المصطلح الأقرب والأنسب في هذا السياق المخصوص، ما دام «المطلع» له بعد تراثي شعري، خطاب انطباعي والمقاطع)، و«الفاتحة» لها بعد ديني، أما «الاستهلال» فيتسم بكثير من التعميم...

2 - فلاديمير بروب: "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، ترجمة وتقديم أبو بكر باقادر، محمد عبد الرحيم نصر، منشورات النادي الأدبي الثقافي بحد، ط: 1، 1989، ص. 83.

3 - ياسين النصير: "الاستهلال السردية في الحكاية والمسرحية"، مجلة: كتابات معاصرة، المجلد الرابع، العدد الثالث عشر، شباط، آذار 1992، ص. 96.

4 - نبيلة إبراهيم: "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية"، دار العودة، بيروت 1974، ص. 59.

5 - نبيلة إبراهيم: "عالمية التعبير الشعبي"، مجلة.

تشبيد الدلالة فيه التصوف الشعبي المغربي

www.theguibordcenter.org

رشيد سليمان
كاتب من المغرب

نص من «التشوف إلى رجال التصوف»
67 رجل مجهول - ص: 195-196

ومنهم رجل مجهول

حدثني أبو عبد الله محمد بن خالص الأنصاري
قال: سمعت أبا محمد عبد الله بن عثمان يقول: كان
بمكناسة رجل كثير السياحة في طلب الصالحين وزياراتهم.
فلم يزل يسيح إلى أن وصل جبل لبنان. فبحث عن ولي
من الأولياء ذكر له أنه بالجبل المذكور إلى أن ظهر له به
خيال رجل. فأراد الوصول إليه فلم يقدر لأوعار الجبل.
فأشار إليه بثوبه كأنه يقول له: من أين الوصول إليك؟
فأشار له ذلك الولي إلى مكان عينه له.

فلم يزل يحتال إلى أن وصل إليه فوجده جالساً على صخرة وقد عاد من طول العبادة نحيلاً كالخيال حتى لصق جلده بعضه. فكان إذا دخل وقت الصلاة أذن وأقام وصلى فيصلي بصلاته.

فإذا فرغ من صلاته قعد على الصخرة إلى وقت الصلاة فيؤذن ويقيم ويصلي. ثم أخرج الرجل طعاماً من مزوده. فتظر إليه الولي فردّه في مزوده ورمى به في حافة الجبل وقال له: إذا انصرفت عنا (احمله) معك. فلما كان وقت إفطاره قام إلى كوز فأخرج منها حب الرياح وغيره من حبوب الشجر التي تنبت الجبال. فأكل منها. ثم قال له ذلك الرجل: أريد أن أقيم معك بهذا الجبل. فقال له الولي: لاتطيق ذلك فأني دفعت إلى ما ترى وأنا ابن إحدى عشرة سنة ومن تعود النساء لا يصلح لهذا. فارجع إلى بلدك واشهد الصلوات في الجماعات وأد الفرائض واجتنب المحرمات فإنه خير لك. فعاد الرجل إلى المغرب وأقام في مكانة يعمل ما أمره به ذلك الولي إلى أن لحق بالله تعالى.

تمهيد :

لولوج مغامرة البحث في الخطاب السردى عامة، ومنه الصوفي، مخاطره ومنزلقاته، غير الواضحة أحياناً، والمتنعة أحياناً كثيرة، خاصة وإن كان هذا الخطاب بكراً في حقل الباحثين.

لهذا، فإن هذا التورط المعرفي يلزمه تحوط منهجي، تتحكم فيه ثلاثة شروط أساس :

المصاحبة الطويلة المحترمة للنص المختار .

- استطاق النص بما يلزمه من منهج للتحليل.

تحديد هدف أو أهداف البحث .

ونروم من خلال تجربة هذه الورقة ارتياد هذه المكابدة، ومحاولة مقاربة خطاب اجتمعت عدة خصائص على وسمه بفراة مستقلة عن باقي الخطابات، رغم أنها فراة تقاطع وليست فراة انقطاع.

إننا لاندعي تقديم مقاربة شمولية تجمع

الإجابة عن تساؤلات وإشكالات من صميم الخطاب الصوفي أو من خارجه، ومنه النص الكراماتي، الذي أحاطت به عدة حجب: فقهية، إيدولوجية، سياسية، كلامية، علمية، شعبية... وكلها حجب طوقت هذا الخطاب بأحكام منعتة عن الدراسة بما هو خارج هذه التصورات.

ويمكن القول بعد الاطلاع إن تاريخ التصوف ليس تاريخ دراسات وأبحاث إلى حدود السنوات الأخيرة - تحاول استكناه خصوصياته من خلال نصوصه وطقوسه، بنيويًا ولغويًا وكذا سيميائيًا، بقدر ما هو تاريخ خطابات على هذا الخطاب في تأصيله والتأريخ له وتحقيقه، بل قد تجاوزت هذا الجانب إلى نوع من الحجب، والمتمثل في خطاب الرود. إنها إشكالية مثل هذه الخطابات البكر، التي لاتتركها لتتخذ مسارها المعرفي المرغوب، ونظن أن الإشكال يكمن في الباحث الذي يسقط في نهج مثل هذه القراءات الحاجة لخصوصية التصوف.

إن النص الصوفي عموماً تحكمه عدة علائق ومفاهيم وقضايا متشابكة، يمكن إجمالها في علاقة واحدة هي جدلية الإنساني نحو الإلهي، وهي بنية مركزية اتخذت عدة تمظهرات : طقوسية، موسيقية، سماعية، شعرية، سردية... والنص الذي نحن بصدد مقارنته، أحد هذه التمظهرات، كيف انبنى؟ وكيف شيد دلالاته، وما العناصر الأساس في بناء هذه الدلالة ؟ .

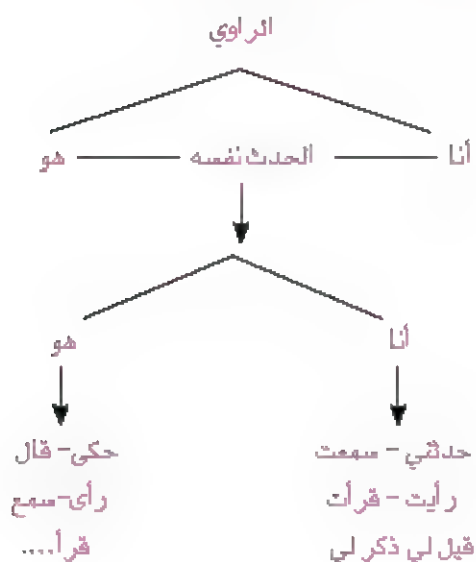
1 - شكل النص :

قبل الخوض في هذه النقطة، لابد من الخوض في غيرها ويلخصها سؤال المتلقي أين هي الكرامة في هذا النص؟ وقد نجيبه بسؤال : وهل لابد من التصريح بها؟ أي ألا توجد الكرامة في البنية العميقة للنص؟

عموماً، فهذا سؤال مشروع، ونحن لن نقارب الكرامة في بنيتها، وإنما نقارب، مكونات قيام الدلالة في هذا النص من جسد ومكان وتواصل، إضافة إلى أننا سننتظر لما هو أعم من الكرامة



أما عن شخصيات الكرامة، فيمكن أن نحددها من خلال بنى تلفظية تميزت بها الكرامات المضمونة في كتاب التشوف، ولها علاقة تناصية بالخطاب الحديثي، وهي على الشكل التالي:



فبهذا الشكل تشكلت الكرامات التي تطرقنا إليها، وقامت هذه التي بين أيدينا بسرد الراوي للحدث بضمير الأنأ المتكلم ويصيغة انقائب (حدثي.. قال: سمعت... يقول وذكر له...)، وبهذا الشكل كذلك تأسست الحكاية في حوار السائح مع الولي.

أي التولية، فبديون الكرامة لن تتحقق التولية، إذن فالكرامة كامنة في البنية العميقة للنص أو بين سطوره، ولم يصرح بها النص، واكتفى بذكر أليات ووسائل تحقيق التولية عن طريق الكرامة، لكن مامميزات شكل الكرامة؟

يقول محمد أبو الفضل بدران جواباً عن هذا السؤال: «تقوم الكرامات على دوال متغيرة ودوال ثابتة» (1).

ومن بين الدوال الثابتة نذكر:

- الشخصيات: إنسية أو غير إنسية
- المكان
- الزمان

أما الدوال المتغيرة

- الأفعال
- الحكاية

وتفاعل هذه الدوال نحصل على مشكلات الكرامة:

كل بسيط وشكل مركب:

المركب	البسيط	الشكل
راو، تمهيد، عقدة، تحول	راو، عقدة، مدد (الحل)	الكرامات
تصاعدي، عقدة، مدد متوقع، مدد غير متوقع		

2 - تيمات النص :

ولعل ما يميز هذا النص، هو بساطة بنائه، ومحاكاته لفن الرواية، فهو محكوم بأشتغال مكونات السرد، كالشخصيات، الزمان، المكان، الحدث، غير أن ما يسميه هو حضور بعض التيمات التي خصصته بدلالات معينة لا تخرج عن خصائص ودلالات التصوف.

ومن هذه التيمات نذكر: الجسد، المكان، التواصل، ترى كيف وظفت هذه التيمات في النص الصوفي، وما هي دلالاتها ؟

2 1 تيمة الجسد :

لقد ركز المتصوفة على مكون النفس، وعملوا على تطهيرها والحرص على صفاتها بغية الارتقاء بها إلى مدارك العرفان ومراتب البدلاء، حيث سخرُوا لهذه التجربة العالم المادي كله ومنه الجسد، فهذا المكون ماهو إلا وعاء للنفس ووسيلة لترقيتها؛ فبالنفس تعرف مراتب المتصوفة، وتعد الكرامة الصوفية إحدى التجارب التي تقدم صورة واضحة عن حقيقة ودلالة الجسد الصوفي وجدله مع النفس.

إضافة إلى باقي التجارب الصوفية الأخرى، كالحضرة والجدبة أو الرقص الصوفي، فعند الحديث عن تجربة كراماتية، كطلي الأرض أو المشي على الماء أو في السماء...

لا بد من طرح سؤال : من يحقق هذه التجربة الخارقة : هل روح الصوفي أم جسده ؟ أم هما معا ؟ ونعتقد أنه بكل هذه الإشكالية يمكن أن تتضح الصورة التي نحن بصدد استدعائها من النص الكرماتي، الذي يشتغل فيه الجسد كعلبة للروح موصولة بزمان ومكان خاصين دون استثناء مكون الخيال «الشرط الضروري لكل تلق مرتبط بعالم الأشياء»².

إذن، فنحن أمام ذات الصوفي العلامة بتعبير السيميائيات تنقسم إلى دال هو الجسد ومدلول هو الروح، إنها ثنائية شبيهة بما قام به سوسور عند تقسيمه بين اللغة/ الكتابة حيث اعتبر الأولى

سابقة على الثانية، هذه الأخيرة التي لا تتعين إلا بعد أن تشير إليها الأولى، أي إن طرفا العلامة في تعالق منطقي، وكذلك الصوفي العلامة، فطرفها الدال الجسد ماهو إلا تابع لعنصر الروح المدلول، وتتضح هذه العلاقة في النص من خلال شخصية الولي، وهي شخصية دالة بأوصافها وحالتها، يقول الراوي: «إلى أن ظهر له به خيال رجل (...) فوجده جالسا على صخرة وقد عاد من طول العبادة نحىلا كالخيال حتى لصق جلده بعظمه». إن هذه الأوصاف لعلامة دالة على تكريس الصوفي لجسده خدمة لروحه، حتى عاد جسده دالا أيقونيا بسماته النحافة التي تحققت بعدة تمظهرات حركية gestuelle. حسب كريماص، الذي عد الجسد نصا دالا يقوم بعدة تلفظات حصرتها الولي في العبادة: وقد عاد من طول العبادة نحىلا كالخيال... فهذه الحركية لجسد الولي هي بمثابة لغة جسده أو ماسماه كريماص ب somatique التي تدخل في تأسيس نص حركي، يمكن أن ندرسه كوحداث حركية تعبيرية، أو تمفصلات ثنائية تجلت في مسار حركة جسد الولي أثناء صلاته على الصخرة أي ثنائيات: أعلى/ أسفل يمين / يسار جلوس/ وقوف ركوع/ سجود...

إذن فالجسد الصوفي ماهو إلا قالب يحتوي ويحجب هذه الطاقة الجوانبية: الروح الساعية إلى تحقيق ماهو مفارق لما هو طبيعي في الجسد، بل و أساسي لأنه فطري ضروري (الأكل، الشرب، اللباس...) لهذا رمى السائح طعامه في حافة الجبل «وقال له الولي» إذا انصرفنا عنا أحمله معك».

ويبقى طعام الروح أغنى وأوفر عند الولي من طعام الجسد، لهذا أثر الصوم والإفطار على حب الريحان وبعض الحبوب التي ينبتها مكان عبادته الجبل فلما كان وقت إفطاره قام إلى كوز فأخرج منها حب الريحان وغيره من حبوب الشجر التي تنبت الجبال».

وقد نفسر أسباب تمجيد الجانب الجواني



http://www.asharqnews.com

والولي لا يتعن لها كثيرا ويقهرها لأنه في غاية النوع الأول .
إن الصوفي بهذه الصيغة دائم التحول، فمن الجسد الإنساني إلى الجسد الصوفي، ومن الروح الحيواني إلى الروح الروحاني، ويفعل هذا التحول يعتبر أهل التصوف الجسد محطة الروح التي إن حلت فيه تنقله إلى مرتبة الكمال (....) الجسد المهيأ لإحلال الروح الإلهية فيه يسمو إلى عالم الكمال⁽⁴⁾، وهذا ما ابتغاه الولي وهو يديم العبادة على الصخرة فوق الجبل، حتى عاد كالخيال، وهي خصائص لم يحققها السائح فصار طرفاً مناقضاً لذات الصوفي جسد ا وروحاً .
ونجمل ملقدهم في أن «الجسد الإنساني متوفر على سحرية خاصة به»⁽⁵⁾ في استقلال عن أي تمظهر، سواء أسطوري أو ديني أو طقوسي، ناهيك إذا ما تم اعتماده موضوعاً من منظور صوفي: فالتصوف يتعامل مع الجسد تعاملًا خاصاً - كما رأينا - لأنه جسد مصير للروحاني، فهو شفاف خادم، حامل للروح في سعيها لتحقيق أسمى درجات الحلول، لأن الولي يؤمن بأن روحه

على الجسد عند الولي، باعتقاده بفناء جسده وبقاء روحه وخلودها أثناء اتحادها مع الذات الإلهية، ولعل هذا أهم عامل رسخ لدى المتصوفة قدرتهم على مفارقتهم للفطري الطبيعي، أي «انتصار الصوفي على الغداء للألوف، هو انتصار على ما يمثله هذا من حياة يومية قانية وغير خالدة، فالله لا يأكل، والخالد لا يأكل، ومن في الجنة، حسب تصور الصوفي، لا يأكل، ويود الصوفي تحقيق كل ذلك في نفسه»⁽³⁾.

ولسهر وردي مفهوم خاص لعلاقة الروح بالجسد، فالروح عنده قسمان :

1 - روح روحاني مرتبطة بالذات الإلهية وأكد هذا الصنف من القرآن في الآية:

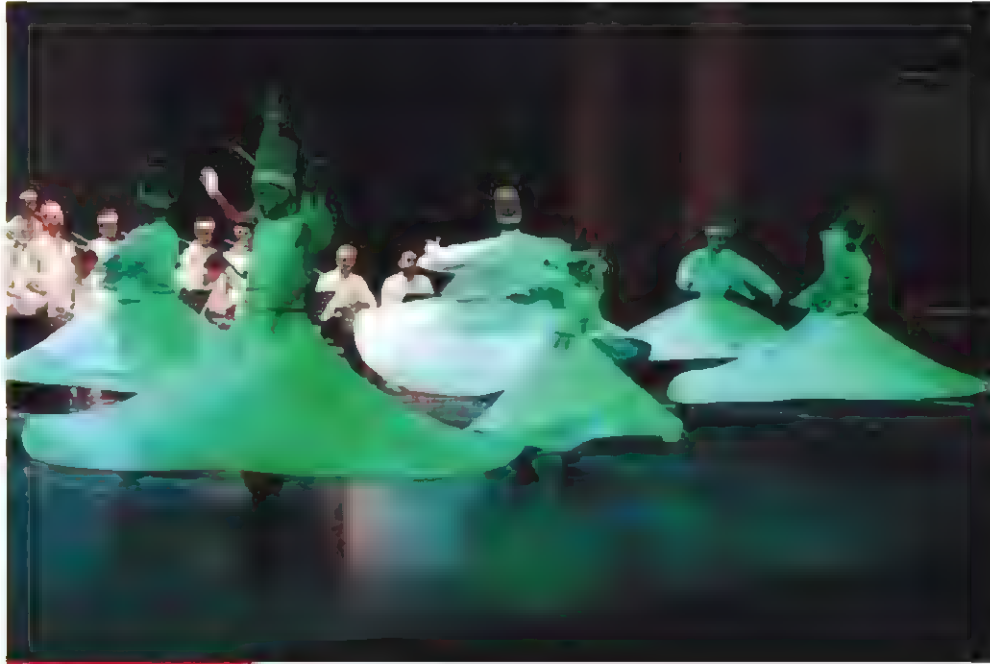
«فإذا سويته ونفخت فيه من روحي»

من سورة ص، الآية: 72.

«ويستلونك عن الروح، قل الروح من

أمر ربي» من سورة الإسراء، الآية: 85.

2 - روح حيواني، وهي التي بها حياة الجسد وحركته، ولذلك فهي مشتركة بين المخلوقات،



www.damascusbureau.org

فقط باللغة، وهو على خلاف ذلك أعم بكثير، فإضافة إلى البلاغة فثمة قنوات أخرى تحقق الصورة اللغوية، فهذا النص مثلاً نلاحظ أنه خال من التشبيهات والمجاز أو المحسنات البلاغية، غير أن المتمعن في النص يلحظ أنه مبني باللغة الوصفية التي تركز على المكان (الجبل، الصخرة، الولي، الجسد...) وكلها موصوفات مادية محسوسة، أي لها نموذج في تصوراتنا الذهنية، فهي ليست غريبة عن الإدراك، ومن ثمة فهي محسوسات استدعت تمثيلات ذهنية أو صوراً كانت منطبعة في ذهن المتلقي.

فالمكان في النص مفتوح محدد (الجبل) وتحديد فوق الصخرة أي إنه غير مسيحي ومحدد، ولوحده يمكن أن يثير ذهن المتلقي ليشكل صورة معينة مهتدة امتداد هذا المكان الذي يختلي فيه الولي، هذه الوظيفة أو التجربة هي الأخرى ستفيد لخاصية هذا المكان دلالة ثانية ذات وظيفة الإرساء encrage بالمعنى البارثي لأن الجبل باعتباره مكاناً خاصاً له دلالة عامة وعائمة في النص، ويمكن أن تكون له

من روح الله حيث نفخ فيه من روحه، وما الجسد إذن إلا سجن لهذه الروح، فنحن نحيا حياتنا الحقيقية في أعماق الذات، لا في الجسد البالي الذي نكشفه للعالم ولكن لا نكشف به العالم⁽⁶⁾.

2.2 الذات المكان الصورة

علمنا أن النص الكرماتي كغيره من النصوص الإبداعية التخيلية مشكل بالسرد، هذا الأخير الذي يركز أساساً على اللغة، ويتضح من جهة أخرى أنه إذا كانت اللغة تواصلًا فهي أيضاً منتج للمعنى والدلالة⁽⁷⁾. حسب كريماس، هذه الدلالة التي جسدتها لغة هذا النص في انفعالات كل من السائح والولي وكذا أهوائهم ورغباتهم، إضافة إلى دلالات جمالية ونفسية وخيالية، أي إننا بواسطة اللغة نفث أمام كون دلالي مبني بتجربة الصوفي، فهذه كلها مقومات هذه الصورة / النص التي نرى فيها هذا الصوفي في علمه الخاص، بواسطة اللغة، والحقيقة إن كل تعبير لغوي في جوهره تصوير باللغة⁽⁸⁾.

لأن التصوير اللغوي غالباً ما يعتقد أنه ينجز





<http://www.soufan.net>

رفعة روحانية قريبة من مصدر روحها الله، وما ارتفع المكان إلا واحد من المقومات الرمزية التي اختارها هذا الولي ليميز للسائح رفعته ومفارقتة له/ الإنسان الدنيوي، أي إننا في هذا النص أمام طريق نقیض.

*الولي

- التصويف
- الخلود
- الإرتفاع

*السائح

- الإنسان
- الفناء
- الأسفل

وتعد هذه الثنائيات إحدى العناصر الأساسية في بناء المعنى داخل هذا النص، لأن المعنى لا يتشكل إلا بالمتعارض والتناقض.

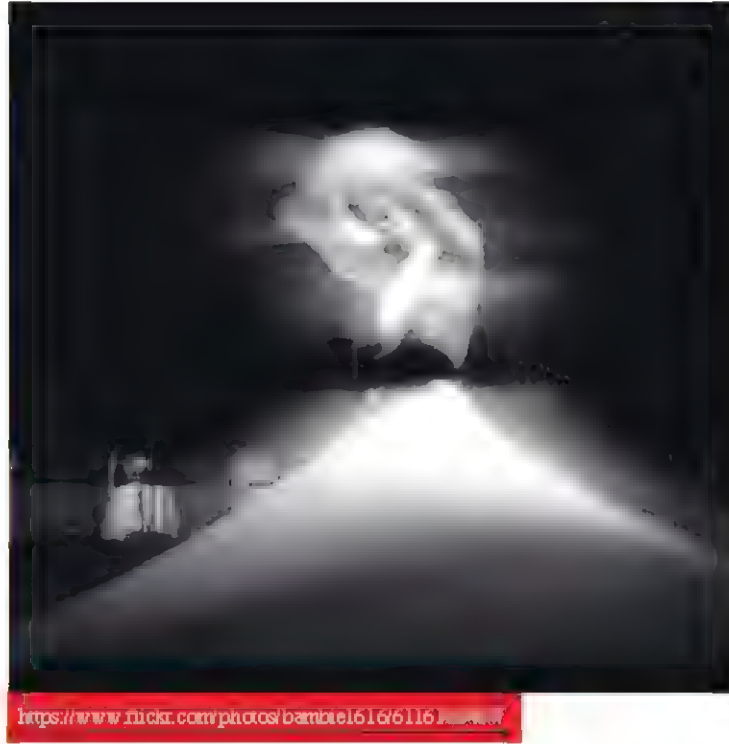
إذن، فالجبل يعد مكونا مكانيا أساسيا في بناء الصورة في هذا النص، غير أن السائح هو الآخر له مكانه، فقبل أن يصل إلى الجبل قد قطع فضاء معينا، ويؤشر عليه في النص «فلم يزل يسبح إلى أن وصل إلى جبل لبنان» إن هذه القرينة يربطها مع سياق النص ككل تؤكد لنا أن هذه الذات (السائح) لها هي الأخرى فضاءها الخاص بها، الذي مارست فيه تجربتها، والغاير

وظائف عدة، غير أن الخلوة وطقوس الولي على الصخرة، الاستفادة من سياق النص احتوت هذه الدلالة العائمة وحصرتها في أن هذا المكان له دلالة خاصة بخلوة الولي، وبذا الجبل بالذات ؟ إن هذا المكان المفتوح والمتعالي لم يختار اعتباطا، بل له حمولة رمزية، حيث لكل صوفي طقوسه ومقاماته ومكانه الذي يحقق فيه تجربته الخاصة، والولي الذي بين أيدينا حقق تجربته في مكان رامز بسماته الدلالية، كالارتفاع.

إن اختيار الولي لهذا المكان له تأثيره الدلالي الثقوي في تجربته تجاه الأعلى، أي أن علاقة الولي بهذا المكان تمثل ثنائية الأسفل / الأعلى.

«وتبين من كل هذا أن «الفوق» و«الأسفل» لا يدلان فحسب على أمكنة معينة ومتمايزة وعلى اتجاهات وأوضاع متمايزة ومحددة، وإنما يحدثان أيضا أثرا مختلفة»⁽⁸⁾.

فالتصويف بهذا ذات مفارقة لذات الإنسان، وفي مسعها للوصول إلى الذات الإلهية، لايسعها إلا مكان يسمح لها بتحقيق رغبتها وموضوع قيمتها، فهي ذات مرتفعة عن الذات الإنسانية، إنها في



<https://www.flickr.com/photos/bambae1616/6116116116/>

في تجربته، فهو غير محسوس بالنسبة إليه،
فإحساسه به إحساس روحي وليس ماديا، هو
ثابت ثابت روحه التواقة إلى الله، على خلاف
فضاء السائح المتعدد الذي له به ومعه علاقات
وجدانية عاطفية، لأنه ذات إنسانية، وكل هذا
مؤشر عليه في قول الولي :

«ثم أخرج الرجل طلعما من مزود»
«ومن تعود النساء مثلك لا يصلح لهذا»

أي إن الولي تمكن من تحقيق ولايته وبالتالي
كرامته عبر تجاوزه لعدة أعمار منها المادية
فاستقر بأعلى الجبل، ومنها المعنوية النفسية
فاستقر في مقام الولاية.

وكلها خصيصات منعقدة في السائح الذي
انتبه إليها وهو في صعوده إلى الولي في قمة
الجبل «من أين الوصول إليك؟» وكذا أثناء
مقابلته له وجلسه إليه، مما دفع به إلى العودة
من جديد والركون إلى مكانه الأصلي السطح أو
المكان الدنيوي «مكناسة»، حيث العبادة العادية
من صلوات وفرائض وطعام ونساء، وكلها سمات
تجسد الفقد الذي حال دون تحول ذات السائح

تماما لفضاء الولي: حيث إن هذا الانتقال بين
هذين الفضاءين يوضح انتقال الذات من العالم
الإنساني إلى العالم الصوفي، الانتقال من النقص
إلى تحقيق موضوع القيمة، لقاء الولي.

إنه انتقال بين كونين دلائلين، غير أن هذا
الانتقال مر عبر وسيط معيق تمثل في خاصية
الجبل أو خاصية الكون والفضاء الصوفي فخلاد
الوصول إليه، فلم يقدر لأعمار الجبل.

إن هذه الخاصية لا تسم المكان الصوفي فقط
بل هي شاملة للتجربة الصوفية ككل، فالأعمار
متعددة في حياة الصوفي نحو تحقيقه لكرامته،
والمكانية منها يسيرة، وأشقى أعمار النفس/
الروح، التي تنزع إلى الدنيا والفناء وتنازعها
أخرى لتميل بها إلى البقاء والخلود، وهي صفات
انعدمت في السائح، فكانت عائقا ثانيا بعد عائق
أعمار الجبل.

لذا، يمكن القول إن هذا المكان مخصوص
بسماته، ودلالاته، وكذا مخصوص بتجربة الولي
فيه، فهو مكان خاص رمزي لتجربة خاصة وذات
رمزية، إن مكان الولي عامل مشارك مساعدته



فالنظرة رسالة من الولي إلى السائح تفيد المنع، تلثها استجابة من السائح دليلاً على فكه لشفرة رسالة الولي برميهِ لمزوده في حافة الجبل.

فالإنسان يمكنه أن يستقبل ويرسل بشتى الصور: «بالجسد، بالحركات بالنظرة أو اللمسة، بالصراخ أو بالرقص، بكل الأعضاء الفيزيولوجية التي تصلح كأدوات للإرسال»¹².

خلاصات :

لقد حاولنا فيما سبق أن نركز على تحليل هذا النص بغية الوقوف عند محطات تشييد دلالاته، من جسد ومكان وتواصل... وقد ركزنا فقط على هذه المحطات المكونات، وحاولنا أن يكون وقوفنا سيميائياً منطلقين فيه بالأساس من معجم كريماص مع الانفتاح على بعض الميادين السيميائية الأخرى كالبأريثية أو الأمريكية في التواصل، وكل هذا لتوضح أن المتصوف له بنية خاصة جو انبية وبرانية متمثلة في الروح الروحانية التي يحتويها الجسد الفاني، هذه الخاصة التي لا يقيد بها شيء في الخارج من مكان ولا جسد.

كما تبين لنا أن الدلالة في تجربة الولاية تشييد بواسطة الثنائيات الخلافية كما هو موضح في هذا النص، زد على ذلك أن النص الصوفي اللغوي نص قائم بذاته، أي له دلالاته الخاصة المتفردة بمعجمها وتركيبتها وبمتمتها الحكائي المفارق للمألوف.

إننا لانجزم أن النص الكراماتي جنس، وإنما حاولنا من خلال هذه الورقة أن نبين مدى قابلية مثل هذه النصوص للتحليل السيميائي، الذي يبحث عن الدلالة وكيفية انبثاقها في أي عمل. والكرامة كما رأينا نص شفهي أصلاً، يحوي ويتقاطع مع النصوص ذات البعد الغرائبي/العجائبي، والفانطاستيكي.

إلى شبه ذات الولي، إن فقدان هو العلاقة بالواقع، إن الواقع المقتطع والموجود مسبقاً لا يمكن إدراكه إلا من زاوية الضياع والفقد الذي نشهد له به، فاستحالة الوصول إلى موضوع الرغبة يولد الاستيهام الذي يمثل سيناريو الأصول والذي يبرز الذات في علاقتها المستحيلة بموضوع مفقود»⁹.

3 - التواصل :

يحضر في هذا النص صنفان التواصل، أي اللفظي وغير اللفظي، أما الأول فيتمثل في الحوار بين الولي والسائح ومن مؤشرات:

وقال له : إذا انصرفنا عنا أحمله معك

ثم قال له ذلك الرجل : أريد أن أقيم معك بهذا الجبل

فقال له الولي : لاتطبيق ذلك فإني دفعت ..

وهذا النوع سار في كل النصوص، أما ما أثارنا في هذا النص هو حضور نوع ثان وهو التواصل غير اللفظي، وهو المتصدر لللفظي، وأول ما تعامل به الولي مع السائح، «فأراد الوصول إليه فلم يقدر لأوعار الجبل، فأشار إليه بثوبه كأنه يقول له : من أين الوصول إليك ؟ فأشار له ذلك الولي إلى مكان عينه له، فلم يزل يحتال إلى أن وصل إليه أي أن التواصل بين طرفي النص تحقق بما هو غير لغوي، متجسداً في الإشارة بالثوب، فهو إذن تواصل تفاعلي، وهو كما حدده Lloyd وزملاؤه «يستخدم للتدليل على أي اتصال يحدث بين شخصين أو أكثر عبر قنوات غير لفظية»¹⁰. وهذه القنوات أو الآليات يمكن أن تشمل لغة الجسد كما جاء في تعريف آدم كيندون Adam kindom، الذي يرى أن التواصل غير اللفظي يقصد به: «الوظيفة التواصلية لحركة الجسم، والإيماء والتعبير الوجهي والتوجه ووضع الجسم والمسافة»¹¹.

وكلها قنوات تواصلية غير لفظية وظيفها طرفا هذا النص ومن مؤشراتهما:

ثم أخرج الرجل طعاماً من مزوده، فنظر إليه الولي فردّه في مزوده..

العادات والتقاليد في بيروت

<http://assanewslib.com>

حنان قرقوتي
كاتبة من لبنان

تغيّرت العادات والتقاليد التي درج عليها الآباء والأجداد في العاصمة اللبنانيّة "بيروت"، وتحوّرت مع جيل اليوم، كما حدث لكثير من المناطق في الوطن العربيّ، بفعل العولمة وانتشار التّلفاز والمعدّات الإلكترونيّة الحديثة من جوّال وإنترنت وما شابه. وساعد على هذا الأمر الواقع المعاش الضّاغط على الشّباب والأسر بشكل عامّ، وسفر كثير من الشّباب والعائلات إلى الخارج بحثاً عن لقمة العيش، ممّا أدّى إلى انحسار في العادات والتقاليد الموروثة.

ولعل هذا البحث الصغير يُلقى بعض الضوء على العادات والتقاليد التي درج عليها أهل "بيروت" في الأمور التالية:

- 1 - الزواج.
- 2 - الولادة والمولود، وحفلة الختان "ظهور الذكر".
- 3 - النجاح في الشهادة الابتدائية، وختمه القرآن الكريم.
- 4 - مأكولات وحلويات بيروتية.
- 5 - استبانة هلال رمضان، والأعياد.
- 6 - وداع الحاج واستقباله.
- 7 - الأتراح.

وفيما يلي بعض الشرح عن هذه العادات والتقاليد على النحو التالي:

1 - الزواج:

أ. أفراس الزواج:

كانت أفراس الزواج في بيروت، تتم على مراحل ثلاث؛ الخطبة، ثم عقد القران "كتب الكتاب"، ثم العرس "الزفاف". وكان من عادات أهل "بيروت" أن لا يرى الخاطب خطيبته إلا بعد "عقد القران" أو "ليلة الزفاف".

وكانت حفلة "الخطبة"⁽¹⁾ و "العرس" تقامان للنساء فيما يقام حفل "عقد القران" للرجال، وربما سمع بعض النسوة المقربين ما كان يقال عند الرجال من غرفة مجاورة.

ويقوم أهل عادة بمهمة البحث عن العروس المطلوبة، وغالباً ما كانت هذه مهمة النساء. وبعد الاتفاق على الخطبة يذهب الرجال إلى بيت العروس لقراءة الفاتحة على نية التوفيق، ويلي ذلك ذهاب النساء إليه، ويسمى ذهابهن هذا "طليبة"⁽²⁾ النساء.

ب. حفلة "الخطبة" و "العرس":

تحضر النساء فقط "حفلة الخطبة"، وكذلك "حفلة العرس"، فيلبس أحسن ما عندهن. ومن طريف هذه الحفلات، أن زوجة الرجل

"السبع"، الذي يحب الظهور والمباهاة، كان يشتري لزوجته يوم الفرح "عرق زنبق"، أو وردة نادرة، لكي تشكّلها على رأسها، فيقال: "كانت طارقة التشكيلة من أول رأسها لآخر، زنبق عالجل، أو: وردة من العازارية ما إلهاميل"⁽³⁾. وهذا من علامات الدلال، حيث كانت الزهور غالية جداً، فـ "عرق الزنبق" مثلاً كان ثمنه في الشتاء نصف ليرة ذهباً أو أكثر⁽⁴⁾.

وترقص الصبايا في هذه الحفلات على أنغام آلة "العود" التي يعزف عليها رجل أعمى، وأهم المعزوفات كانت آنذاك "رقص الهوانم" أو "عالدقة ونص" و "جابلي"⁽⁵⁾ و "جابلي، ويا ماما جابلي" و "عليادي اليادي"⁽⁶⁾.

وتقام حفلة "الفرح" عادة في المنازل التي تضم "الدار" و "الليوان"⁽⁷⁾، وهذا الأخير كان مخصصاً لأهل العريس، وهو المكان الأكثر قدراً وقيمة في المنزل⁽⁸⁾.

وتوضع في صدر "الليوان" أريكة عالية قليلاً، بمقدار درجة أو درجتين، مخصصة للعروس، وهذه الأريكة عبارة عن مقعد مغطى بالمخمل المطرز، ويُرَبَّن الحائط خلف المقعد بقطع "الصرما"⁽⁹⁾ اللماعة وبعض الزهور والأغصان الجميلة.

وفي "حفلة الخطبة"، وبعد دخول أهل الخاطب وجلوسهم برهة، تقوم أم المخطوبة وتدعو أم الخاطب لجلب المخطوبة، ثم تدخلان غرفة النوم حيث تكون المخطوبة منتظرة مع الماشطة، فتقبلها أم العريس وتمسكها بيدها وتخرجها إلى الدار طالبة ممن تحب النبي صلى الله عليه وسلم أن تصلي عليه وتسمع الحاضرين "زغوظة"⁽¹⁰⁾، وعندها تقوم النسوة بإطلاق "الزلاغيط"⁽¹¹⁾.

وبعد الرقص توضع مائدة تضم عدداً من أصناف الحلوى وعدداً من أصناف الفاكهة الكريمة⁽¹²⁾، ويطلب من الضيفات التقدم إلى المائدة لتناول ما يردن منها. وأثناء الحفل يقدم أهل الخاطب الذهاب⁽¹³⁾.

ويُسمَّى "العلامة"، للمخطوبة، وقبل أن تلبس المخطوبة الذهب المُقدَّم إليها يتم تسيقه على صينية مزينة ويتم تمريرها على الحاضرات لرؤيتها.

وفي نهاية السهرة تتصرف المدعوّات إلى بيوتهنّ بواسطة عربات خاصّة أو مستأجرة، ومنهنّ سيرا على الأقدام¹⁴.

وبعد الخطبة بفترة يرسل أهل الخاطب إلى أهل المخطوبة طالبين تحديد موعد "كُتَب الكتاب" كي يستطيع الخاطب الذهاب بعده لرؤية عروسه، وبعد "كُتَب الكتاب" يذهب العريس بصحبة أبويّه ليرى عروسه أوّل مرّة، وتسمى هذه الزيارة: "التكشيفَة"، فيتعرّف الزوجان على بعضهما البعض، وتعرّف العروس على عمّها والد زوجها، ولا يستطيع العريس الانفراد بعروسه إلا "يوم الزفاف".

ج - عقد القران "كُتَب الكتاب"؛

كانت العادة في "عقد القران" أن يتوجّه صاحب الدّعوة بنفسه لدعوة الأقارب والأصحاب، ليعبّر عن مدى احترامه وتقديره للمدعوّين ومدى التزامه بالأصول¹⁵.

وبعد اجتماع المدعوّين يجتمع الرجال على حدة والنساء على حدة. ويبدأ الحفل عادة بتلاوة آي من "القرآن الكريم" وقراءة "المولد النبوي الشريف". ويجتمع المدعوّون في مكان متّسع في الدار، مفروش بالمفروشات الجميلة المهيّأة لهذه الغاية، وفي الغالب هو "الليوان".

ويُنصب للشيخ الذي يقرأ "المولد النبوي الشريف" كرسيّ مسجّى بالحريّر والديباج أو الكشمير. وحين يبدأ القراءة يرفع المدعوّون "الترجيل" ويتكون شرب الدخان احتراماً. وبعد قراءة "القرآن الكريم" و "المولد النبوي الشريف" تُشدّ الأشعار والموشحات النبويّة على الطّريقة القديمة التي كانت متّبعة في "مصر" منذ زمن بعيد، وبعد انتهاء قراءة "المولد النبوي الشريف" و "عقد القران" تُوزّع على المدعوّين قراطيس "الملبس" وأكواب "الشّربات"¹⁶.

والعادة المتّبعة في "عقد القران" أن يحضر وليّ الزوج ووليّ الزّوجة، أو كليهما¹⁷، بين يدي القاضي أو المفتي، ليعقد قرانهما، ثم بعد الانتهاء من هذه المراسم تُقرأ "الفاتحة" على نيّة التّوفيق والصّلاح¹⁸.

ولم يكن باستطاعة الخاطب في "بيروت" الخروج مع خطيبته أو الانفراد بها مطلقاً ولو بعد أن يُصيحا زوجين بعد "كُتَب الكتاب"، الذي يليه الإعلان عن موعد الزّواج. ومن العادات المتّبعة آنذاك أن تمتدّ حفلة "الزّفاف" سبعة أيّام متتالية، على أن يكون احتفال الرجال على حدة والنساء على حدة¹⁹.

د - جهاز العروس "ثيابها وحاجياتها"؛

كانت العروس تقطن عادة مع أهل زوجها، وتُخصّص لها غرفة في البيت الكبير، وكان أثاث الغرفة يُصنّع عند نجارٍ حاذق، ويدفع أهل العريس ثمن هذا الأثاث.

أما أهل العروس، فكان همهم الأوّل شراء الصّوف اللازم للفرّاش واللّحف²⁰، والمخدّات ويقومون بتجديدهم، وبعد الصّوف، يأتي شراء الكتّان والأكياس اللازمة للّحف والفرّاش وما شابه، وذلك من أقمشة "الأطلس" و "الدولس" و "الساتينيه"²¹. كما يتمّ تطريز "شراشف التّخوت"²² عند خياطة ماهرة متخصصة في هذه الصّناعة.

هـ - فردّ الجهاز⁽²³⁾ "الصّمد"؛

كانت العادة في تلك الأيّام، أن تقوم أمّ العروس بعرض تفصيليّ لجهاز ثياب العروس أمام النّاس قبل نقله إلى منزل الزّوجيّة، وذلك كي يرى أهل العروس أنّ جهازها كامل. وكان على أمّ العروس أيضاً أن تُعدّ طعاماً للسّيّدات القريبات منها، اللّواتي يأتين لمساعدتها في ترتيب الجهاز للعرض قبل نقله إلى بيت العريس²⁴.

ويُعرض الجهاز في البيت في "الدار"، فيتمّ عرض "الفساتين" الجميلة من حريّر



المنجدة، بيروت، الحماشة

أويها ... أزيغ بَقْج بَقْجَتَكَ⁽⁴⁴⁾
أويها ... والخامسة بالصندوق
أويها ... الله يخلي أبوكي
أويها ... يَلِي ما عَوْنِكَ تَخْلُق⁽⁴⁵⁾

وعند فرد الجهاز بيت العريس لتعليقه
بالخزائن، تتخلق النساء من أهل العريس
لاستعراض الجهاز، ويشرين الشراب ويأكلن
الحلوى حسب العادة⁽⁴⁶⁾.

ز حمام العرس وفوطه⁽⁴⁷⁾ العروس؛
كانت أبنية الحمامات العامة عبارة عن دار
فضيحة حولها غرف اسمها "الخلوات".
ومن عادات عائلات بيروت القديمة أنه في
اليوم الذي كانت تنهب فيه العروس إلى الحمام
للتنزين والاستحمام مع قريباتها قبل "الزفاف"،
كان العريس يبعث نعروسه بـ "فوطه العروس"
ويكون فيها حلوى وفاكهة ونقولات، فإذا كان
العريس بخيلاً لم يبعث بشيء في الفوطه، وإذا كان
كريماً بعث فيها المزيد من الفاكهة وأنواع الحلوى.
وأحياناً كانت تلك "الفوطه" أو "الصرة"
تُعيد العرس، إذ تكتشف العروس أن عريسها
بخيل⁽⁴⁸⁾.

ح حفلة العرس؛
تقام "حفلة العرس" عادة في بيت العروس،
كـ "حفلة الخطبة"، أي للنساء فقط، ويرقصن
أمام العروس وتقدم لهن الضيافة.

وصوف وجوخ وكثان، و"فساتين الشهرة"
و"الكبايت"⁽²⁵⁾ و"شلات"⁽²⁶⁾ الصباح
المطرزة الحريرية، و"طقومة"⁽²⁷⁾ الكثان
و"الفوال"⁽²⁸⁾ من الملابس الداخلية⁽²⁹⁾.

كما تعرض "البَقْج"⁽³⁰⁾ وما شاكلها من
مناشف للحمام مطرزة، مع "البَزَر"⁽³¹⁾
و"الجَنطاس"⁽³²⁾ و"القُبَاب المَفْصَص"⁽³³⁾
من صناعة "الشام"⁽³⁴⁾ و"الصابون المطيب"،
و"كيس التفريك"⁽³⁵⁾ و"الليف"⁽³⁶⁾،
و"علبة الخياطة"⁽³⁷⁾ البيطنة بـ "الحرير
المضرب"⁽³⁸⁾⁽³⁹⁾.

وكذلك يُعرض الفراش واللحف والمخدات
والنكايات⁽⁴⁰⁾، وأكياس الفراش من قماش
"الديما" الحريري. وتُصنع أكياس اللحف
عادة من قماش "الأطلس" المصنوع من الحرير
الطبيعي النفيس، فيما تُصنع أكياس النكايات
والمخدات من قماش "الساتان" الملون. ويُعرض
أيضاً "السَبَبُ الإفرنجي"⁽⁴¹⁾ الكبير المخصص
للأحذية و"الشاليات"⁽⁴²⁾⁽⁴³⁾.

و نقل الجهاز؛

ينقل جهاز العروس من بيت أبيها إلى بيت
الزوجة في صناديق مخصصة لهذه الغاية،
ويوضب الفراش واللحف والمخدات بشكل طرود
مغلّفة بشراشف الكثان والحرير الديما، وتقال في
لناسية زلفوطه:

ويجري توزيع الشُّموع على الأولاد، والدَّق على الطُّبل والمزمار والعود، ويخرج العريس من منزله مصحوباً بالأهل والجيران، ووُجَّهَتْهم منزل والد العروس لاصطحابها إلى المنزل الزوجي. وأثناء عبوره الطريق تُطَلُّ النِّسوة والبنات من الشُّبابيك يُزغرن ويُشِدْنَ زغاريد ملائمةً للمناسبة، كما يدعو له العلماء والشيوخ بالسَّعادة والتَّوفيق⁴⁹. ويدخل العريس مع محارم العروس مخترباً صفوف النِّساء، بعد أن يُخْبِرْنَ بِقدوم العريس ليتسَّرن بالأعطية، ويتقدَّم ويكشف غطاء "التَّول" الأبيض الذي أُسْدِلَ على وجه عروسه لدى دخول الرِّجال. ويُمسك بعد ذلك بيدها ويُزَلِّها عن عرشها لتُسَلِّمَ على أبيه وعلى الأقارب من المحارم لاصطحابها إلى بيت الزوجية⁵⁰. وتتهيأ العروس للخروج من بيت أبيها، وما أن تخرج من البيت حتى تلتفت إلى الحاضرات وتشهق بالبكاء لوداع مرحلة من حياتها قضتها في بيت أبيها، وعندئذ يتم تطيب خاطرها وتخرج إلى بيت الزوجية.

ط - كعك الصُّباحية:

كانت العادة في "بيروت" بعد انقضاء "ليلة العرس"، أن يقدم والد العريس إلى أهل العروس وأقاربها المقربين "كعك الصُّباحية"، وهو عبارة عن حلوى⁵¹ مع الكعك، وأن يجلب إلى بيته كذلك حلوى لتقديمها إلى المهنئين.

2 - الولادة والمولود، وحفلة الحتان "طهور الذكر":

كانت عملية الولادة تتم بشكل عام في المنازل، وكانت تشرف عليها القابلة التقليدية "الدَّاية" التي تخصصت على يد أمها في هذه المهنة أو على يد داية أخرى، ويقابلها اليوم "القابلة القانونية". وحتى عهد قريب، إذا كان المولود ذكراً تعمَّ الزغاريد المنزل، وتطلق عبارات نارية أحياناً، وإذا كان المولود أنثى يُخيم الوجوم على البيت، وتتم الولادة اليوم في المستشفى أو في عيادة "القابلة القانونية" في الأحياء الفقيرة.

وكانت الحامل حينما تشعر بالمخاض تكون أمها وحماؤها أول المسارعين إليها، وتُستدعى قريباتها والدَّاية، التي تُحضر معها كرسياً خاصاً بالتوليد له ظهر وعن جانبيه مسدان، وهو مُفرَّغ من وسطه لتلقي المولود.

ومن العادات عند تعسّر الولادة أن يلجأ إلى الله وبالدعاء والنذور للأنياء والأولياء، وتلبس المرأة طربوش زوجها، ويطلب إلى الزوج أن يقف خلف ظهرها لعل وجوده يشجعها ويفيدها، وحضور الزوج ولادة زوجته طريقة معتمدة حالياً في بعض المستشفيات المهمّة، وذلك لتخفيف آلام الزوجة⁵².

ومن بعض العادات المعروفة عقب الولادة أن تلبس الأم ومولودها، حتى تمام الأربعين يوماً بخير، أحجية ضد العين الحاسدة، أو تتلى آيات محددة من القرآن الكريم أثناء مشاهدة المولود واستعمال عبارات مثل: "بسم الله"، "بخزي العين"، "اللهم صل على النبي"، "والأفان الصبي والأم سوف تصيبهما كبسة" تستلزم الرقية. وعند الإحساس بأن الطفل أصيب بالعين، عبر البكاء المستمر أو ارتفاع حرارة مفاجيء أو التقيؤ، فإن لم يجد الأهل من يرقى الطفل، يسارعون إلى تبخير الطفل عبر تجمير فحم لحرق بعض حبات "الحرمل"، وهو نوع من البخور، ثم يرفعون الطفل ويمررونه فوق دُخانها، وكلما انفجرت حبة قيل: "إن عين الحاسد قد انفجرت".

والمرأة "النفساء" لا تقوم بأي عمل في البيت قبل تمام الأربعين يوماً، ويُفترض بوالدتها، أو شقيقتها أو امرأة من عائلتها، أن تقف إلى جانبها طيلة هذه المدة لأداء بعض الواجبات المنزلية عنها.

أ - سفرة الخلاص:

من عادات أهل "بيروت" عند ولادة المرأة أن يقيموا وليمة تسمى "سفرة الخلاص"، حمد الله الرحيم الكريم على قيام الأم ووليدها بالسلامة، ويجتمع على هذه السفرة عادة النسوة المقربات اللواتي حضرن الولادة، كأُم العريس وأخواته، وأُم العروس وأخواتها، وكبار العائلة.

وكانت "سُفْرَةُ الْخَلَاصِ" تضم أصناف الحلوى والأرز بالحليب، وأصنافاً من الفاكهة، وأصنافاً متعددة من الأجبان والكمك، وتُصَبُّ "التراجيل"، وتُطْلَقُ الرُّغَارِيد إذا كان المولود ذكراً، وتُنَشَّدُ الأناشيد، ومن ذلك:

أويها .. خُلصت وقامت

أويها .. وع فراش الهنا نامت

أويها .. والحمد لله يا ربّي

أويها .. ما تشمت فيها شامت⁽⁵³⁾

وفي نهاية "السفرة"، كانت النساء الحاضرات يسألن الله أن تكمل الأم أيام النفاس الأربعين بخير.

وظلّت "سفرة الخلاص" تقام إلى عام 1975م. عندما اشتعلت الحرب الأهلية اللبنانية، حيث توقفت إقامتها، كما عادت وتقاليد أخرى كانت موجودة، وألغيت بسبب ظروف الحرب.

ب. اِخْتَانُ "طُهور الذكور":

كان ختان المواليد الذكور في بيروت يتم بشكل إفرادي، وفي بعض الأحيان كان يتم ختان المواليد الذكور في العام كله خلال شهر رمضان، وكانت تقام عند ختان المولود حفلة تُسمى "عرس الطهور"، حيث تعم الفرحة الدار عندما يأتي "المطهر"، ثم يلبس المولود بعد انتهاء ختانه ثياباً لماعة من القماش "الساتان الأطلس" باللون الأزرق، ويحملة الأب على يديه ليمرّه فوق مَجْمرة من البخور فيما فرقة إنشاد نبوي تقوم أمام الدار بقراءة "المولد النبوي الشريف" مع بعض المؤشحات والأناشيد، وفي نهاية الحفل توزّع على الحاضرين لفائف من القماش فيها بعض الملبس⁽⁵⁴⁾ والحلوى.

وقد غابت هذه الاحتفالات بصورة واضحة بعد منتصف القرن العشرين الميلادي، وإن عادت عند البعض، بفعل تكاليف المعيشة التي أثّرت على أنماط التصرف الاجتماعي من جهة، وضيق مساحة البيوت من جهة أخرى، حيث أنّ هذه الحفلات كانت تقام في حدائق المنازل

وتُصَفُّ فيها كراسٍ للمدعوين ويُفرد فيها مكان لفرقة الإنشاد⁽⁵⁵⁾.

ج. العقيقة:

درج المسلمون في "بيروت" على عادة ذبح خروف أو أكثر عند حلق شعر رأس المولود، وتُسمى الذبيحة: "العقيقة".

وقد غابت هذه العادة عن أذهان الناس كسنة نبوية للقادرين عليها، بسبب توالي الحروب على المنطقة من جهة، وقلة الوعي الديني من جهة أخرى، وقد عادت هذه السنة إلى الانتشار في العقدين الأخيرين، بسبب عودة بعض الوعي الديني للناس بفضل الله سبحانه وتعالى.

د. السَّنيَّةُ⁽⁵⁶⁾ "القَمْحِيَّةُ":

كان أهل "بيروت"، عند ظهور أول سنّ في فم الطفل، يقومون بتوزيع طعام "السَّنيَّةُ" أو "القَمْحِيَّةُ"، على الأقارب والمعارف، فرحاً واحتفالاً بهذا الظهور، ولا تزال هذه العادة موجودة عند بعض أهل "بيروت" حتى الآن. وطعام "السَّنيَّةُ" مؤلّف من القمح المسلوّق الساخن المحلّى بالسُّكَّر وماء الزَّهر، والمزِين بالجَوْز واللَّوز والصَّنوبر.

ويقوم الأهل يومذاك باللعب مع الطفل، وترداد بعض الأناشيد له، مثل:

طَلَعَتْ سَتُو فَرَحَتْ إِمُو
زَعَلُ بَيُو عَ الْخَبْرَات

3 - النّجاح في الشّهادة الابتدائية، وختمة

القرآن الكريم:

كان فرح الأهل في العائلات البيروتية بتعليم أبنائهم في زمن قل فيه التعليم، يتم عبر:

أ. النّجاح في الشّهادة الابتدائية:

كان نجاح الولد في الشّهادة الابتدائية يمثل فرحة كبيرة لدى الأهل، وكان نيل هذه الشّهادة في تلك الأيام بمثابة نيل الشّهادة الكبيرة في هذه الأيام، وكانت الأعيرة النارية تُطلق في بعض الأحيان احتفالاً بهذه المناسبة.

وكان الأطفال يدخلون إلى المدرسة بسنٍّ ستٍّ أو سبع سنوات. وعند إنهابهم المرحلة الابتدائية يكونون قد بَلَّغُوا أو شارفوا على بلوغ سنِّ الزواج⁵⁷.

ب - ختم القرآن الكريم:

كان احتفال "ختم القرآن الكريم" يُعَدُّ من الاحتفالات الرئيسية في بيروت، لا سيما ختم سورتي "البقرة" و "آل عمران".

وقد شهدت المدارس الإسلامية، لا سيما مدارس "جمعية المقاصد الخيرية الإسلامية في بيروت" و "الكلية الإسلامية الأزهرية" وسواهما، احتفالات عديدة بمناسبة ختم طلابها للقرآن الكريم، وكانت المدارس تحرص على إعطاء شهادة وهدية بهذه المناسبة الكريمة. وما تزال توجد جوائز عديدة لـ "ختم القرآن الكريم" تحمل أسماء شخصيات بيروتية بارزة.

4 - مأكولات وحلويات بيروتية قلَّ طهوها:

من الأطعمة القديمة التي قلَّ طهوها اليوم: مسبحة الدرويش، شيخ المحشي، مقلوقة الباذنجان، الأرنبيّة، بخنة السمك، قلقاس بطحينة، الشكشوكة، اللحمة المكبوسة، المجذرة، اللبنيّة الكذابية، مغمور الباذنجان، الكبة المشوية، الششبرك باللبن، فتّة الحمص بالزيت أو اللبن، نقوع بالرّز، كفتة بالطحينة.

ومن المشارب: ثلج رمضان، الدبس الرائب، العرفسوس، الجلاب، التمر الهندي⁵⁸.

ومن الحلويات الخبيصة، العصيدة، الحريرة، السحلب، خبز بالسكر، خبز "بالسمن الحموي"⁵⁹.

5 - استبانة هلال رمضان (60)، والأعياد:

أ استبانة هلال رمضان:

درج أهل "بيروت" على تحويل لفظ "استبانة رمضان" إلى "سيبانة رمضان". وفي هذه المناسبة كان البيارة ينتشرون على شواطئ "بيروت" في 29 شعبان بهدف استبانة هلال

شهر رمضان المبارك، وكانوا يأخذون معهم إلى شواطئ الأوزاعي والرّملة البيضاء والرّوشة والمنارة بعض الأطعمة، لأنهم كانوا يقضون ساعات طويلة قبل المغيب انتظاراً واحتفاءً بالاستبانة وبمقدّم رمضان المبارك. وإذا تبيّن لبعض المسلمين المعروفين بالصدق ظهور هلال رمضان، كانوا يتوجّهون إلى "المحكمة الشرعية" للإدلاء بشهاداتهم الشرعية، ومتى تأكد للمفتي والحاكم الشرعي وقضاة الشرع أنّ هؤلاء الناس موضع ثقة، يتداول الجميع بهذه الاستبانة ويتم الإعلان عن بدء الصّوم⁶¹.

ب المسحّر:

كان "المسحّراتي" ظاهرةً رمضانيةً أساسية، وفي الغالب يكون من أبناء الحي، فيبدأ قبل الفجر بإيقاظ الصّائمين حتى يتناولوا سُحُورهم قبل الإمساك، وكان يضرب بواسطة عصا على طيلة خاصّة، وكان يلبس الجلباب المعتاد أو القنّياز والطربوش⁶².

وكان ينقّر على الطبلّة ثلاث نقرات، يوقّعها ويرسل بعدها نداءه لإيقاظ النّائمين: "عباد الله، وُحِّدوا الله"، "يا نايّم، وُحِّدِ الدّائم". وكلّما وصل بيتاً نادى صاحبه باسمه، ودعاه لتوحيد الله.

وبين الحين والآخر، يقف ليُنشد، بلحن شجي، ابتهالاً دينياً يسبح فيه الله، ويُمجّد آياته، أو يترنّم بمديح نبويّ يُعَدُّ فيه محاسن الرّسول صلى الله عليه وسلّم ومآثره. ومن ذلك:

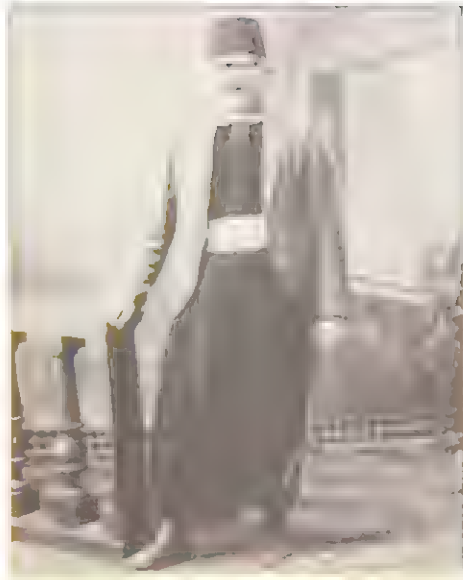
1 - المسك من خير الأنام يفوح، والنور من وجه الحبيب يلوح، والأرض تشهد والسّماء، بأنّه، ما مثله في العالمين مليح.

2 - يا نائم الليل كم ذاتقام، فم واذكر الحي الذي لا ينام، مولاك يدعوك لرحمته، وأنت مشغول في طيب المنام.

3 - يا نايّم وُحِّدِ الدّائم، عباد الله وُحِّدوا الله.

4 - قوموا على سُحُوركم، جايي النبيّ يزوركم⁶³.

أمّا اليوم، ونظراً لكثرة النّاس في "بيروت"،



احمد مراد، بيروت، فلسطين (التصوير: ش. علي، العيد: العبداني)

و مأكولات رمضان:

ما يميّز شهر رمضان عند أهل "بيروت" هو تفنّن النساء في تحضير المأكولات المتنوعة والحلويات، وخاصّة "الكلاّج". كما تحضّر النساء حلوى منزليّة يُسمّنها "حلوى رمضان"، وتُأفّن في تطيبها وتوزّعن قسماً منها على الأهل والأصدقاء⁽⁶⁸⁾.

فرح العيد:

كان فرح العيد يظهر في كلّ شيء، في اللّكّل والملبس، وحتى في ركوب الحمير والبهائم عند النّياشين، والزّيارات لتبادل التّهنّائي، وتقديم العيديّة للأولاد⁽⁶⁹⁾.

أ الاستعداد لعيد الفطر:

يبدأ الاستعداد لعيد الفطر التّعيد قبل أسبوع من انتهاء شهر رمضان المبارك، حيث يصطحب الأب أولاده معه إلى باطن بيروت لشراء الألبسة والأحذية الجديدة من أسواق "البلد" المتعدّدة. كما تشتري المرأة لبّاتها الاحتياجيات اللازمة للعيد، من سوق الأساكفة⁽⁷⁰⁾، وسوق البازركان، وسوق يواية يعقوب، وسوق السّاحة، وسوق سرمق، وسوق الأرمن، وسوق الطّويلة، وسوق أيّاس، وغيرها⁽⁷¹⁾.

ولانتشار سكن بعضهم خارجها، واعتماد الكثير من النّصائمين على ساعاتهم، فإنّ منظر المسحّر قد اختلف. فالمسحّر اليوم يجوب الشّوارع والأحياء على الدّراجة النّاريّة، وتطوّر الأمر مؤخّراً ليجوبها في سيّارة ويده طبلّة ينقر عليها ثلاث نقرات ويوقظ النّائمين بواسطة "الميكروفون"، بقوله: "يا نايّم، وخذ الدّايّم" مرّة واحدة فقط ثمّ ينطلق إلى شارع أّحي آخر.

ج احتفالات في شهر رمضان:

درج أهل "بيروت" على إقامة احتفالات دينيّة مميّزة في شهر رمضان المبارك في مساجد المدينة كالاحتفال بذكرى "غزوة بدر الكبرى" في 17 رمضان، والاحتفال بذكرى "فتح مكّة" في 12 رمضان، والاحتفال بذكرى "ليلة القدر" في ليلة 27 رمضان⁽⁶⁴⁾.

د التّوحيش:

كان من عادة أهل "بيروت" أن يبدؤوا بممارسة "التّوحيش" في العشر الأخير من شهر رمضان المبارك، تعبيراً عن تمسّكهم بهذا الشهر الكريم، وعن حزنهم بسبب قرب انتهائه، فيكثرون من التّواجد في المساجد للصّلاة والابتهاال إلى الله تعالى، وسماع أناشيد الفرق الدّينيّة⁽⁶⁵⁾.

هـ يوم "الوقفّة"

كانت مدينة "بيروت" ترتدي في يوم "الوقفّة" حلّة جديدة حيث "تجمل الشّوارع وتزيّن، وتلأل الأسواق بالأنوار، وتألّق باللبّاق والأشرطة التّزيينيّة الملوّنة. أما بيوت "القُبضايات" فكانت تزيّن شرفاتها بالمسّاجد العجمي، وتصنّر واجهاتها صور "القُبضاي" بلباسه العربيّة، وطربوشه المائل، وشاربتيه المعقوفتين، ونظرتيه الجلدة، وسُحنّته الصّارمة اللّوجيّة بالهيبة والثّوقار⁽⁶⁷⁾.

أمّا اليوم، فإنّ الزّينة تتلأل في "بيروت" مع بداية شهر رمضان المبارك، ويكتب في أسفل الزّينة للنّساء بالكهرباء اسم الجهة التي وضعتها، وجلّ هذه الزّينة لجهات تطلب الدّعم من المحّسنين لتسليمن لتتمكّن من التّصرف على جهات الخير.

وفي حال قرّرت العائلة تفصيل ثياب جديدة بدل شرائها جاهزة، فقد يبدأ الاستعداد للعید من أوائل شهر رمضان كي تتمكّن خياطة ثياب النساء والفتيات، وكذلك خياطة ثياب الرجال والأولاد، من إتمام عملهما ضمن وقت مريح. مع العلم أنّ الثياب الجاهزة في ذلك الوقت كانت قليلة نسبياً، وباهظة الثمن بالنسبة لذوي الدخل المحدود.

وفي يوم "الوقفّة" يكثر ازدحام الناس في مختلف الأسواق وأزقتها لشراء احتياجات الضيافة في العيد.

ومن شدّة الازدحام في هذا اليوم، كان يُخيّل للنّاظر أنّ "بيروت" بأسرها خرجت إلى الأسواق، ولم يبق في البيوت غير المسنّات اللواتي انهكّن بتحضير طعام العيد، حيث ستلتئم العائلة، في اليوم التالي، بكبارها وصغارها على وليمة العيد، ويعتبر يوم "الوقفّة" يوم عطلة غير معلنة رسمياً. لذلك كانت المدارس الرّسميّة والأهليّة الإسلاميّة تُعطّل في ذلك اليوم، وتغضّ الدوائر الرّسميّة الطّرف عن الغياب الذي قد يحصل في صفوف موظفيها.

وفي هذا اليوم من عيد الأضحى يعمد الأولاد إلى تكرار الأهزوجة الشّعبيّة المعبّرة عن هذا العيد، والتي تقول: "بكره العيد ومنعّيد، ومنديج بقرة السيد، والسيد ما لو بقرة، منديج بقرة الشقّرة، والشقّرة ما فيها دم، منديج بقرة بيت العم، وبيت العم ما بيريدو، منديج بقرة بيت عيدو".⁷²

ب صباح العيد "تكبيرات وصلاة العيد":
كان الصّغار والكبار من أهل "بيروت" يشعرون ببدء العيد عند خروجهم من منازلهم لأداء صلاة العيد، وكان غالبية المسلمين في "بيروت" يصلّون العيد في "المسجد العمريّ الكبير"، وكان "مفتي بيروت" هو إمام هذه الصّلاة.⁷³

وكانت النساء والأولاد الساكنون قرب المساجد يستمعون إلى تكبيرات العيد الصّادرة من المساجد، فتنبعث في نفوسهم الرّاحة والطمأنينة، ومع ظهور المذياع ثمّ التلفاز، ازداد عدد المتابعين لتكبيرات العيد وصلاته.

وبعد أداء صلاة العيد يذهب المصلّون لزيارة قبور موتاهم وتنظيفها ووضع أغصان خضراء عليها، تيمناً بفعل النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم، وقراءة ما تيسر من أي القرآن الكريم والترحم عليهم، وزيارة القبور يوم العيد ليست من الإسلام، فيوم العيد هو يوم فرح، بينما زيارة قبور الموتى يوم العيد تحدث في نفوس الأقارب تجديداً للأحزان.

ج العيديّة⁷⁴:
يرتدي الجميع، كباراً وصغاراً، في صباح يوم العيد ثياب العيد التي أعدوها لاستقباله.

وفي هذا اليوم المبارك يُعدّ الكبار ما يريدون إعطاءه للصّغار من النقود وتُسمّى هذه النقود "عيديّة". وتحاول بعض العائلات الحصول على أوراق نقدية جديدة ما أمكن لتزيد فرح الصّغار، وفي المقابل ينتظر الصّغار "العيديّة" من الكبار ليتمتّعوا بصرفها وفق رغباتهم.

د المعايدة⁷⁵:
كانت "المعايدة" هي الواجب الأساسي في العيد، حيث تقوم العائلات بتبادل الزيارات، بدءاً بزيارة كبار العائلة من الجدود والآباء، ومن ثمّ الإخوة والأخوات، والأعمام والعمّات، والأخوال والخالات، إلخ..

ثمّ يردّ الكبار "المعايدة" خلال الأيام الباقية من العيد إن استطاعوا ذلك.

ومن العبارات التي كانت، ولا تزال، تُتبادل في العيد: "كل عام وأنتم بخير"، و"كل عام وأنتم سالمون"، و"تقبّل الله طاعاتكم"، ويضاف إليها في "عيد الأضحى": "إن شاء الله نراكم في الحجّ في السّنة المقبلة".

ونظراً لسفر العديد من العائلات، بسبب الحرب والوضع الاقتصادي، إلى الخارج بحثاً عن لقمة العيش، إضافة إلى توزّع سكن أهل "بيروت" اليوم بين "بيروت" ومناطق بعيدة عنها، فقد خفّ التّواصل الاجتماعيّ بينهم، حتى بين الإخوة والأخوات، وبالتالي تقلّصت "المعايدات" عند كثير من الأسر، وأصبح قسم كبير منها يتمّ عبر الهاتف ورسائل الجوّال والإنترنت.



تجمع الجوزة في العيد الوطني في الكويت، 1971

هـ الضيافة:

كانت "ضيافة العيد" الأساسية، ولا زالت، هي الحلويات المتعددة الأنواع، وتتألف في معظم البيوت من "العمول بالفسق" و"العمول بالجوز" و"الأقراص بالتمر"، إضافة إلى "الشوكولا" و"اللبن". وكان للعمول تنوعه والأقراص بالتمر، يُشترى عادة من السوق، ومع هذا فإن عدداً لا بأس به من العائلات كانت، ولا زالت، تصنع هذه الأصناف في المنزل وتصفها في صوان ترسل إلى الأقران التي تصنع الخبز لخبزها. وكان بعض القرّانين يأخذ أجرته قطعاً مما يخبز بعد انتهاء الخبز⁽⁷⁶⁾.

و اللهو والمرح:

1 - حُرَج العيد،

كان التيارات يقضون مرحهم في الأعياد في المساحات في باطن بيروت وينصبون المراحح للصغار.

ومع توسع المدينة لتكاثر سكانها أصبح مكان لهوهم "حُرَج العيد" الذي أضحي مكان الفرح والمرح للصغار الذين كانوا يذهبون إليه برفقة ذويهم طيلة أيام العيد، حيث كانت توجد فيه ألعاب عديدة. وكان العيد بالتمسبة للصغار يتألف

من شَيْئَيْنِ اثْنَيْنِ، إِذَا قُفِدَ أَحَدُهُمَا فَلَيْسَ هُنَاكَ عيد، وهما: "التياب الجديدة" و"حُرَج العيد". وقد صار "حُرَج العيد" اليوم من التلويح واستعيض عنه بالللاهي الحديثة. ومن الألعاب التي كانت موجودة في "حُرَج العيد":

- "للرجوحة⁽⁷⁷⁾" المشهورة باسم "الجنزوقة" وهي متعددة الأنواع.
- ألعاب "الخفة".
- "صندوق الفرجة"، وهو صندوق خشبي يحتوي على صور متتابعة يحركها صاحب الصندوق قائلا بصوت عال: "تعا تفرج⁽⁷⁸⁾ يا سلام، عائلتي يا سلام، غنتر وانشاطر حسن وفارم الأحلام"، وعندما يأتي الصغار ينظرون إلى الصور وهي تدور فيما صاحب الصندوق يروي قصتها⁽⁷⁹⁾.
- بعض الحيوانات: كالثور الذي يقوم بالألعاب بهلوانية، فيتجهر الناس حوله ويرمون إليه الحوز والتمر والفسق وسوى ذلك، فيقوم بتشجيرها وأكلها. وكانت حرركاته تثير الضحك والسعادة والفرح في نفوس الصغار.



خروج بيروت حيث احتفلت شبيبة «الطمار» بعيد الأعياد

أشهر الأهازيج الشعبية الخاصة بالعيد: "يا ولاد أبو شرشوية يويو، عيشة الخطوبة يويو، يا مين خطبها يويو، شتشل دهبها يويو، دهبها غالي يويو، حَقو مصاري يويو، تتلم دَقن خالي يويو".

2 - أماكن تهنؤ أخرى،

كانت "دور العسینما" من أماكن اللهو التي كان الناس يرتادونها أيام الأعياد والعطل، وقد انتشرت هذه الدور في بيروت أثناء الاحتلال الفرنسي وبعد الاستقلال.

وكذلك كان بعض أهل "بيروت" يلهو بالصيد وركوب الخيل⁽⁸⁵⁾.

ز مآذبة العيد،

كان من عادات العيد الاهتمام بتحضير طعام العيد بدءاً من يوم "الوقفة"، على أن تُمد مآذبة العيد في اليوم الأول منه ويلتف حولها التكبر والصغار من أفراد العائلة، وربما ضمت إليهم عدداً من البعايدین والمهتئين بالعيد.

وتختلف "مآذبة العيد" من منزل لآخر، حسب القبرة للنادية، ويجب أن يكون طعامها الرئيس عند اليسورين "الخروف المحشي بالأرز" والتقولات و"الكبة" وأصناف "اليخنة"⁽⁸⁶⁾،⁽⁸⁷⁾ فيما غالبة الأسر المتوسطة الحال يكون طعامها الرئيس "الأرز باللحم مع بعض النقولات".

- وكان يوجد رجل يلعب مع الأقاعي ويضعها على رقبتة ويلعب بها دون خوف.

- كما كان يوجد عدد من الحمير والبغال ليركبها الصغار.

- هياكل معدة للتصوير، منها: سيارات وقوارب وطلترات، يجلس فيها الصغار لأخذ صور لهم وكأنهم يقدونها مما يزيدهم فرحاً فوق فرح⁽⁸⁰⁾، ويقوم بإعداد هذه الهياكل ثم التصوير مصورون من الأرمن.

- ألعاب الشيف والترس⁽⁸¹⁾.

كما كانت تُباع في "حرج العيد" بعض الألعاب، ومنها: "دوايب الهوا"⁽⁸²⁾، وتنتشر فيه عربات بيع الأطعمة والحلويات، ومنها: النقولات وغزل البنات.

وكان الناس ينهبون إلى "حرج العيد" سيراً على الأقدام أو بواسطة عربات الخيل، أو "الطنير"⁽⁸³⁾ الذي يحمل عشرات الصغار بنياهم الجديدة من حيهم حتى الحرش ذهاباً وإياباً، نساء أجري زهيد. وخلال الرحلة كان الصغار ينفنون ويهزجون على إيقاع طبلية رجل استأجره صاحب "الطنير" لهذه الغاية، ومن أشهر أهازيجهم: "يا ولاد محارم يويو، منصوب محارم يويو، مقارم تينة يويو"⁽⁸⁴⁾. كما كان من

عيد الفطر وعيد الأضحى:

كانت عادات "عيد الأضحى" تتفق مع عادات "عيد الفطر". إذ يُستقبل بالتأنق في الملابس، والتفنن في المأكُل، وبتظاهرات الفرح المعهودة، كإقامة الزينات وإطلاق النار وتفجير المفرقات وإنشاد الأناشيد، وإطلاق المدافع في المدن في الأوقات الخمسة المخصصة للصلاة، والمعابدة، وإعداد الولائم، والضيافات، والقيام بالنزهات.

وتختلف عادات "عيد الأضحى" عن عادات "عيد الفطر" بنواح قليلة، منها أن "عيد الفطر" يغلب فيه "صنع الحلويات"، بينما يغلب في "عيد الأضحى" ذبح الأضاحي وأكل اللحوم. لذا سُمي الأول "عيد الحلويات"، والثاني "عيد اللحومات". إذ يؤكل فيه اللحم مشوياً ومُصنعاً في مأكولات متعددة، أبرزها: "الكبة" و"الضلوع الحشوة"، ومن أوجه الاختلاف أيضاً أن نحر الأضاحي يكون معظمه في "عيد الأضحى" صباح يوم العيد بعد الصلاة، بينما يكون في عيد الفطر مساءً ختم رمضان، بيد أن هذا لا يعني أن "عيد الأضحى" يخلو من "صنع الحلويات"، إذ تُصنع فيه حلويات عديدة أبرزها "الكعك" و"المعمول"⁸⁸.

6 - وداع الحجاج واستقباله:

كان عدد حجاج أهل "بيروت" في الماضي أقل بكثير مما هو الآن، ومن أسباب ازديادهم اليوم الزيادة في عدد السُكّان، وارتفاع المداخل، وتنظيم رحلات الحج، وتأمين الطرق، وتطور المواصلات، ومنع التعديات، وضمان سلامة الحجاج.

ونظراً لأن المسافر للحج قد لا يعود من سفره لبعد المسافة وطول مدة السفر وبعض الأخطار التي يواجهها فيه، فقد جرت العادة عند أهل "بيروت"، أن يقوم الحجاج إلى "بيت الله الحرام"، قبل سفره، بوداع الأهل والأقارب والأصدقاء والجيران فرداً فرداً، ويعتذر لمن أساء

إليه، ويطلب السماح ممن آذاه، ويسدّد الديون المترتبة عليه، ويسعى إلى خطوبة أو تزويج العازبات من بناته والعازبين من أبنائه، ثم يوكل الأمور التي كان يتولاها، عائلية أو تجارية أو غيرها، إلى أكبر أبنائه سنّاً أو إلى أحد أشقائه، وما يترتب على الرجل يترتب على المرأة أيضاً، فهي تقوم بنفس ما يقوم به لكي تحج وتعود من دون أن يكون لأحد ضغينة عليها أو كراهية لها. ولكن هذه العادة، التي هي من أحكام الإسلام أساساً، اصمحت كثيراً وكادت تنقرض⁸⁹.

وكان الحجاج البيروتيون يتقلدون برأ حيث يلتحقون بقافلة الحجاج بدمشق، أو بحراً عبر مرفأ بيروت.

وعند عودة الحجاج القادمين من الأراضي الشريفة المقدسة، كانت تتصّب لهم الزينات والأقواس، ويستقبلون استقبالاً حاراً وسط الأهازيج والأناشيد وضرب الطبول والصنوج من قبل الطرق الصوفية، وبغرف النوبة وإطلاق الزغاريد وإطلاق النار وتفجير المفرقات. ومن ثم يبدأ الحجاج باستقبال المهنيين من الأقارب والجيران، وتقديم الهدايا، ومنها: التمور ومياه زمزم والمصاحف والسُّبُحات والقمماش المختلف الأنواع⁹⁰. وفي هذه الأيام يبدأ التحضير لاستقبال الحجاج ابتداءً من "عيد الأضحى".

7 - الأتراح:

تتميّز عادات وتقاليد "الأتراح" عند أهل "بيروت" بالتكاتف والتكافل، حيث يبدأ الأهل بإعلام الأقارب، والجيران، والأصدقاء، وإدارة الجبانات، وبعد تغسيل الميت وتكفينه يُنقل مشياً على الأقدام إلى إحدى الجبانات، مع تلاوة آي من الذكر الحكيم والدعاء له⁹¹.

ودرج في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين الميلادي أن يمشي في الجنازة أطفال "دار الأيتام الإسلامية" لقاء أجر معلوم، وكان عدد اليتامى يتراوح ما بين 50 و60 طفلاً، وكانوا يسرون هرقتين حول الجنازة مُمسكين بأيدي

وأنزلها قليلًا نسبيًا لعدم توفر وسائل النقل.
أما اليوم، فإنّ النعش يوضع في سيارة خاصة
وعليها منياغ لتلاوة أي من القرآن الكريم، حتى
أصبح سماع صوت القرآن الكريم يدلُّ غائبًا على
أنّ هناك جنازة، كما يوضع أحيانًا منياغ لتلاوة
القرآن الكريم على شرفة بيت المتوفّي. وانعكست
قراءة القرآن الكريم في السيارات وعلى الشرفات
أزمات نفسية عند بعض الناس لارتباط القراءة
عندهم بالوفاة، مع أنّ القرآن الكريم وُجد هداية
الأحياء وليس للإعلام عن حصول الوفاة.

وقد كان الثفن يتم سابقاً مجاناً، باعتبار أن أوقاف الجبانات هي المسؤولة عن هذا الشأن، أما اليوم، فقد أصبحت تكاليف الثفن باهظة. ويضاف إليها تكاليف إضافية أصبحت تُرهق كاهل أهل المتوفى، ومن هذه التكاليف طباعة أوراق التعمي، والإعلان في الصحف أحياناً، واستئجار التكراسي لإقامة العزاء، وإقامة وثيمة عن روح الميت.

وقد اعتاد بعض أهل "بيروت" اللبائغة في عادات النّفن، رغم إمكانيتهم المادّية الضّعيفة، ابتداءً من نوعيّة الأكفان ووصولاً إلى حجم الخدمات التي يطلبونها، من أهميّة مكان التّغزية، وشهرة قارئ القرآن الكريم، ونوعيّة الطّعام ومن أيّ مطعم، إلى غير ذلك من الأمور (97).

بعضهم بعضاً، بينما يعيش في مقدمة المصيرة طفلان يحملان شعار "دار الأيتام الإسلامية". وعند انتهاء الجنازة يقوم أهل الفقيد بإعطاء المشرف على الأيتام ما تجود به أنفسهم من مال ليكون مساهمة في موارد "دار الأيتام الإسلامية"، علماً أن التبرعات لم تكن تكفي لعدد حاجات الأيتام⁽⁹²⁾. وفي أواسط الخمسينيات قرّر مجلس عمدة "دار الأيتام الإسلامية" تحديد رسوم الجناز بـ 50 و 75 و 100 ليرة على أن يكون عدد التلاميذ متناسباً مع المبلغ⁽⁹³⁾. وفي عام 1957 م. قرّر مجلس العمدة أن لا يخرج تلاميذ الدار لتشييع الجناز أقل من مائة ليرة⁽⁹⁴⁾.

وقد خُصَّصَ لهما خاصٌّ ومُرَّتَّبٌ للأطفال يُرتدى في الاحتفالات الرسمية والجنائز⁽⁹⁵⁾، وفي الشتاء كان يتم شراء معاطف مائعة لهما "مشمعات" خاصة بتلاميذ الجنائز⁽⁹⁶⁾ يرتدونها لتضيقهم للطر.

وفي أوائل عَشْرِ الْعِشِينَات من القرن العشرين الميلادي أُنْغِيَتْ هذه العادة بعد أن أصبحت تسبب الكثير من الكآبة النفسية للأطفال، بينما في أواسط الأربعينيات من القرن المذكور كان السعي في الجنائز يُشعر الأطفال اليئامى ببعض المصرة، لاسيما وأن الخروج إلى المجتمع كان قليلاً،

يحرصون على المشاركة في أفراح وأتراح الفتيّن انطلاقاً من مبدأ التكافل والتضامن.
وكان من عادات أهل "بيروت" أن يذهبوا بعد فجر اليوم التالي للدفن إلى قبر المتوفّى

للقيام بما يُسمّونه "فكّ الوحدّة"، حيث يتّجه بعض أقارب المتوفّى إلى الجبّانة مع أحد الشيوخ لقراءة آيات من القرآن الكريم والدعاء للمتوفّى لفكّ وحدته وعزّله⁹⁸.

صور المقال من الكتابة

الهوامش

- 1 الخطبة. تُسمّى في العاميّة. «الخطوبة».
- 2 - طلبية. طلب.
- 3 المعنى. كانت تضع تشكيلة ورود من أول رأسها إلى آخره. كلّها من الزنبق، أو وردة من العازارية «منطقة في بيروت» ليس لها مثيل.
- 4 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 42 43. الدّار الحديثة، ط1، بيروت - لبنان، 1410 هـ / 1990 م..
- 5 - حائل. حاء ثي بامرّما.
- 6 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 43.
- 7 - اللّيوان. الإيوان.
- 8 - لم تعد الأفراح تقام اليوم في البيوت إلا ههنا ندر، لأنّ مساحتها قد تقلّصت، وتقام أغلب الأفراح اليوم في القاعات المخصّصة لذلك أو في قاعات الفنادق، تبعاً لقدرة الأهل الماديّة.
- 9 - الصّرما. قطع فماش مطرزة بخيوط الذهب والفضّة مصنوعة في «إسطنبول».
- 10 - الزّغروطة. الزّغرودة.
- 11 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 44 45.
- 12 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 48.
- 13 - من أنواع الحلّي التي كانت النساء تفتخر بافتائها. عقّد «حبّ الغنّب»، وحبّ تحت البلاطة و«روش» باسم «الصنوبريّة» و«الإسوارّة المشبّكة» - مميّ علوش، بيروت .. ذكرى وتاريخ، ص 193، دار المستقبل، بيروت - لبنان، 1993 م..
- 14 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 49.
- 15 - د. حسّان حلاق، التاريخ الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في بيروت والولايات العثمانية في القرن التاسع عشر، ص 20، سجلات المحكمة الشرعيّة
- 16 - الشرّبات: مشروبات تُقدّم في الأفراح. منها شراب الورد وشراب اللوز المصنّع مكثفاً مسبقاً، ومنها ما هو عصير طبيعي.
- 17 - كلّيهما، كلا الخطيبين اللّذين سيصبحان زوجين بعد قليل.
- 18 - د. حسّان حلاق، التاريخ الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في بيروت والولايات العثمانية في القرن التاسع عشر، ص 20.
- 19 - د. حسّان حلاق، بيروت المحروسة بيروت الإنسان والحضارة والتراث، ص 34، مؤسسة الحريري، ط1، بيروت - لبنان، 2002 م..
- 20 - الثّحف. جمع «لحاف»، وهو غطاء من القطن عادة يتدثر به التّائم.
- 21 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 50 51.
- 22 - شرّاشف الثّخوت. ملاءات الأسرة.
- 23 - هَرْدّ الجهاز. عَرَضه للناظرات من المدعوات قبل إرساله إلى بيت الزّوجية.
- 24 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 127.
- 25 - الكيايت. المعاطف التي تلبس فوق الثّياب عند الخروج من المنزل.
- 26 - الثّلحة. هي قطعة من الثّياب الداخليّة للنساء تشبه الفستان، والمقصود بها هنا «ثياب النوم» وما يلبس فوقها كرداء من القماش نفسه.
- 27 - طقومة. أطلق، جمع «طقم» ويتكون من فستان وحاكيت أو من تنورة وحاكيت.
- 28 - الفوال. فماش شفاف.
- 29 - عواطف سنو إدريس، بيروت في العشرينات، ص 128 129.

الالعاب الشعبية في هيت



www.sxc.hu

عبد الرحمن جمعة ذياب
كاتب من العراق

إن ابتكار ألعاب مسلية هي بالتأكيد عملية خلق لممارسات تعتمد على صناعة قوانين محددة .. أدائها .. تكتيكاتها والنتيجة المرجوة من ذلك والتي تدفع باتجاه إدخال المتعة والحبور وصولاً إلى الترابط الاجتماعي والمعرفي، تراعى في ذلك الحالة الاقتصادية لشريحة واسعة من أبناء المدن الذين يعانون من الفراغ وقلة العمل وبسبب بعدها عن المراكز الحضرية العالمية التي شملت نواحي الحياة جميعها ومنها الرياضية المتمثلة بالنشاط المدرسي المتضمن خطط التربية.



لعبة الخوزل

الليالي وعلى جراف انفرات والساحات العامة.. اذ تقوم على فكرة الدفاع عن الأرض وحمايتها من الأعداء.

تكون من فريقين.. ستة أشخاص مدافعين والستة الآخرون مهاجمون. يلبسون ملابس بسيطة (البشاديش) ويلعبون حفاة لسهولة الحركة، تجري القرعة على من يكون المهاجم.. ويحسم من (الطيرة) تحضر حجرة أو حجرتين الكرمة⁽²⁾ على أنها القلعة أو البيت. يقوم رئيس الفريق بتوزيع الأدوار ويضع كل واحد من جماعته باتجاه معين لمنع دخول أي من المهاجمين.

تبدأ اللعبة، وتحرك المدافعون حركات لحماية الكرمة ومن يتقدم يضربه على ساقيه بقدمه، ويحاول المهاجم خزل أحد المدافعين بالمرور بين اثنين منهم فيخزله وبهذا يقل عدد المدافعين ناقص واحد وحينما يخزل الآخر يقل كذلك، ويستند الدفاع محاولين ضرب من يشتر من كرمته أو من يتقدم أو أن يقفز من فوق الحجرتين والأشخاص اللذين خزلوا وجلسوا فوقها، وعندما يخزل الثالث يبقى ثلاثة مدافعين، والمهاجمون يحاولون انقذف من فوق الكرمة، (فيشلعها) وعندما تشلع الكرمة⁽³⁾ من قبل أحدهم أو رئيسهم، وتسجل نقطة. تلعب هذه اللعبة من إحدى عشر نقطة وتظهر قوة ولباقة الفريق الفائز وإمكانية الدفاع عن الوطن.

لذا اعتمد الكثير من واضعي أسس الألعاب البدنية على تطوير وتنمية القوى الجسمانية للإنسان وإظهارها بمظهر ترتقي به ليكون ذا قوة بدنية وعقلية متطورة لخلق فتوة مهتمة صحة وعافية مدافعة عن مدنهم الصغيرة ضد هجمات اللصوص خاصة في الفترة المظلمة لآخر أيام الدولة العثمانية.

فابتكرت ألعابا تعنى بذلك إضافة إلى أنها مسلية تضيف المتعة على لاعبيها ومشاهديها إلا أنها في بعضها تعتمد على الكر والفر والخزل وقطع الأمداد فتجسدت في ألعاب الخوزل والتدريب على التخفي والتتصت والحدس وذلك في لعبتي الغبية وانزل يادود النمل.

والتأكيد على التدريب الرياضي وبناء القدرة الجسمانية في لعبة صمينة الصمينة ذات الاستمرارية العالية في الأداء وتدرجات الفتيان والشباب على الركض والمطاولة فيه في لعبة الفرار وسباق الخيل وألعاب السباحة والتأكد على حسن التصويب إلى الهدف بتكرار لعب المشاويش (الألعاب العظمية) هذه كلها تصب في تنمية القدرات الجسدية لبناء الفتوة العربية التي درجت عليها العوائل في مدينة هيت.

لعبة الخوزل

الخوزل⁽¹⁾: لعبة يلعبها الشباب والفتيان في





لعبة انزل يادود التمل

القوة البدنية والتوازن وتحمل ثقل الشيطان الآخرين اللذين يقفزون والتي تأخذ استمرارية منتظمة، تلعب هذه اللعبة الرياضية في كل ساحات المدينة القديمة وعلى الأراضي الرملية قرب النهر خاصة في الصيف.

لعبة انزل يادود التمل

تعتمد هذه اللعبة خفة الحركة والهدوء اتنام دون إحداث أي صوت.. وذلك بالمشي على رؤوس الأصابع.. تلعب بفريقين يتكون كل فريق من ستة أشخاص أقل أو أكثر شأنها شأن بقية الألعاب التي ذكرناها.

تجري القرعة (بالحدرة البدرة) وينتخب الفريق الفائز (أ) بعيداً قليلاً، ويأمر رئيس الفريق (أحمد) مثلاً بالنزول الهادئ، ثم يركب الفريق على ظهر رئيس الفريق (ب) وأعضاءه والذين هم مسندون ظهورهم على الحائط، ثم يشد رئيس الفريق عيني رئيس الفريق (ب) بيديه بقوة ويصيح (انزل يادود التمل بركاده) ثم ينزل ملثياً على رؤوس أصابع قدميه فيطرق بالحجر على الأرض ويقف ساكناً عاملاً بقول رئيس فريقه، فيقول رئيس الفريق من الذي طرق فيجب عليه المنخفض عينيه بأن (خالد) الذي طرق على الأرض فيرفع يديه عن عيني رئيس الفريق فيظهر أن (أحمد) الذي طرق وليس (خالد).

يبقى هذا الفريق هو الفائز وهو الراكب على ظهور أعضاء الفريق الخاسر التي أن يعرف انطارق فتصبح (الطيرة) للفريق الفائز.



لعبة صمينة الصمينة

لعبة صمينة الصمينة

وتعني التصميم في استمرارية الفوز وإدامته، وذلك من خلال اسمها وما تصاحب هذه من تردد للأهازيج للمصاحبة للعبة.

تلعب بفريقين كل فريق يتكون من ستة أشخاص فتيان أو شباب، تجري القرعة بين الفريقين (بالحدرة بدرة) وهي:

حدرة بدرة كلي ربي عد لعشرة

أحدهما يقول ويضرب بخفة على صدره وصدر رئيس الفريق المقابل إلى رقم عشرة فمن يكون عنده رقم العشر فله الحق في أسبقية اللعب وفي البداية.

يشد أعضاء الفريقين دشايشهم وعلى وسطهم ليسهل حركة الساقين.

يقف الفريق المتصدر على أهبة القفز وأعضاء الفريق الثاني ينحنون راكعين مع وضع كفيهم على ركبتيهم والمسافة بين الواحد والثاني قرابة مترين، ثم تبدأ اللعبة بالقفز فوق كل واحد منهم ابتداء من رئيس الفريق واضعاً كفيه على ظهر كل واحد منهم وفتحاً ساقيه أثناء القفز ويتبعه أعضاء الفريق مردين بعد رئيس الفريق:

صمينة الصمينة على الثبي صلينا

صلينا ما بيتينا بيتينا الحلوانه

حلوانه جكجكانا

ويستمر قفز الفريق بحركات سريعة منتظمة التي أن يتعثر أحدهما ويسقط أرضاً فيتحول القفز إلى الفريق الثاني. تعتمد هذه اللعبة على



لعبة الاضرار والغبيه



لعبة الاضرار والغبيه

لعبة الاضرار والغبيه

هاتان لعبتان تعتمدان على القوة العضلية للفتيان وخاصة مهن يلعبها، وكذلك حدة البصر والمعرفة العالية في التخفي والاصطياد.. ومطاوله الركض..

قلعة الاضرار.. فريقان يتكون كل فريق من أربع أو خمس فتیان. يتفشان على الطيرة (ب) الحفرة بكرة) ويضعان مكان الوصول والانطلاق كأن يكون حائطاً واضحاً ذا إشارة.

يطير الفريق (أ) في الأزقة والدروب وتم يطلق رئيس الفريق إشارة البحث كأن يقول (حلت). فينطلق الفريق (ب) للبحث، فيستمر الفريقان في الدوران في الدروب الى أن يمسك أحدهم واحداً من الفريق (فيكر كشه) (5) من رأسه أي يمسح على رأسه (كر كيش) ويأتي به الى نقطة الانطلاق ثم يبدأ الفريقان بالوصول الى نقطة النهاية وتصبح الطيرة للفريق (ب) أما إذا لم يستطع كركشه أحدهم فيبقى هو الفائز.

تلعب هذه اللعبة في الليالي أوريما يلعبها بعض الفتيان نهاراً.

الغُبِيَّة ، لعبة الاختفاء والتستر وتلعب عادة في الليل.. فريقان أوب ويتكون الفريق من أربعة أو خمس فتیان هناك نقطة انطلاق ووصول عند حائط معين.

بعد إجراء القرعة ينطلق الفريق (أ) ويعطي إشارة رئيس الفريق يبدأ البحث. بعد أن أعطي أوامره لكل واحد من أعضاء فريقه أن يتخفي في المكان المعين.

تلعب هذه في ساحات واسعة شرط وجود جدار يتسع لعدد اللاعبين حتى يتكأ عليه.

حوس عجيرب

العجيرب : تعني العقرب، وحوس عجيرب.. كنس العقرب. تلعب في أوقات متعددة : ليلاً ونهاراً وفي الساحات وشطوط الفرات. فريقان.. كل فريق يتكون من أربعة أو أكثر من الفتيان والأطفال، تجري القرعة ب(الحفرة البكرة) ... يتخذ الفريق (أ) وضع العقرب، يمشي على الأربع محاولاً طرد أعضاء الفريق (ب) من أمامه وذلك بضربهم بأقدامهم على سيقان الفريق المهاجم (ب).

أما الفريق (ب) (صاحب الطيرة) فيقوم بضرب العجيرب بكف يده على ظهره.. وهنا تجري حركة سريعة وقوية ونشاط عال ضمن دائرة لا تتعدى مساحة قطرها خمسة أو سبعة أمتار. فإن أصيب أحد المهاجمين بضربه على ساقيه، فإنه يأخذ مكانه خارج الدائرة مستريحاً.. وينقص الفريق واحداً.. وهكذا حتى لم يبق إلا واحد فيطار من قبل الفريق المدافع حتى (يكوب) (4) فيسجل نقطة للفريق المدافع وهم بوضعية العقرب وتصبح الطيرة للفريق (أ).

تعتمد هذه اللعبة على اللياقة البدنية والقدرة الجسمانية وسرعة الحركة. ترك اللعب في هذه اللعبة في ستينات القرن العشرين.

ينطلق فريق (ب) وقد يمتلك رئيس الفريق (ب) حدسا بأنهم سوف يختبئون في المكان هذا أو ذاك. فيرسل أعضاء الفريق للبحث عنهم وعندما يجد أحد أعضاء الفريق (أ) أحدهم متخفيا يراقبه بحذر حتى لا يهرب ثم يهجم عليه ويكركشه على رأسه ثم يأتي ماسكا به الى نقطة الانطلاق، وتصبح الطيرة للفريق (ب) أما اذا لم يمسك أحد من الفريق ب فيبقى الفريق (أ) هو الطائر.

دور دهانه

لعبة الصبيان الصغار. اذ تشكل دائرة حسب عددهم وهم جلوس على الأرض ثم يتفق على أن يقوم أحدهم بالدور ان حولهم. خافيا خلف ظهره قطعة قماش ويضعها سرا وراء أحدهم مستغفلا إياه، ثم يكمل الدور ان فإن أحسن هذا الجالس بوضع قطعة القماش ينهض بسرعة ضاربا الذي وضعها حتى يجلس مكانه ولم يعرف يقوم الذي وضع القماش بضربه حتى يكمل الدورة ويجلس. لعبة شعبية لكنها لا زالت تلعب في المدارس.

لعبة الكعاب

الكعاب : قطعة من العظم تشبه الى حد ما عضو ربط بين المفاصل العظمية عند الحيوانات وربما الانسان وتسمى الالعب العظمية.

تجمع هذه الكعاب من فضلات البيوت التي تكثر من أكل اللحوم. ثم تنظف جيدا وبعضهم يقوم بتلوينها بألوان زاهية وبعضهم يصب في نقرتها رصاص لتكون أكثر وزنا لتصيب الهدف بقوة.

تلعب الكعاب في الساحات العامة ويلعبها الأطفال والفتيان والشباب وحتى الرجال وذلك للفراغ الذي كانوا يعيشونه... وفكرة اللعب هي أن يضع كل من لاعبين أو أكثر على خط واحد اثنين من كعابهم أو أكثر. ثم يخط لمسافة مترين ونصف خطا يسمى (الميج) ^٦. ولكل لاعب

بالكعاب لديه كعب يسمى (الايمن) وهذا يصب في نقرته قليلا من الرصاص ليكون ثقيلا ماضيا في ضربته ويلون بالألوان الزاهية.

وبعد القرعة. يضرب من الميج مجموعة الكعاب المصفوفة على الخط فإن أصاب يبقى يضرب (بأيمنه) ويأخذ ما يصيب فإن لم يصب، يليه آخر فإن أصاب يأخذ أكثر من العدد الذي اتفق على وضعه عند الخط..

فالرابح من يصيب أكثر من الكعاب المصفوفة. وقد ترك اللعب في هذه اللعبة منذ ستينات القرن العشرين. اذ كانت لعبة الجميع من أبناء هيت.

وتلعب الكعاب بين شخصين أو شابين وهم جلوس على الأرض.

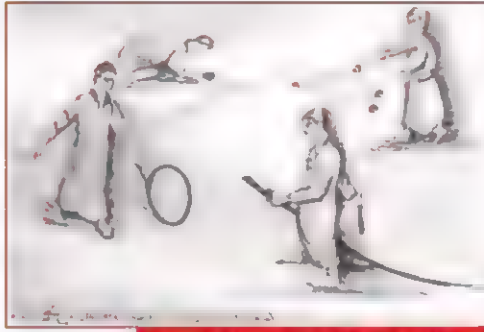
(نكره لو ظهر) وتشبه هذه اللعبة (الطرة كته) وذلك بتحريك الكعب في اليد ورميه على الأرض فإن وقع الكعب قائما (الميج) يأخذ كعبا من الفتى المقابل أما اذا وقع (نقره) يدفع كعبا. وبهذه اللعبة أصول وذلك بالتفنن برمي الكعب منتصبا على جانبه الأيمن او الأيسر.

لعبة الدعبل - الاورطة - النكير

الدعبل : كرات صغيرة زجاجية، في داخل الواحدة خطوط ملونة بألوان متعددة، وصغيرها أكبر من حبة الحمص وكبيرها أصغر من كرة المنضدة. يشتري الدعبل من السوق.

يلعب الدعبل بطرق عديدة منها:

- الاورطة : مثلث يخط على الأرض وخط انطلاق الدعبل منه يسمى (الميج) يضع كل واحد من اللاعبين اثنتين على الاورطة.. ثم يجري القرعة. فيضع صاحب القرعة دعبلته (الأيمن) على خط الضرب فان ناش (أي أصابه) الدعبل وأخرجه من مثلث الأورطة فيبقى له الدور في اللعب وإن لم يصب، فيضرب اللاعب الثاني (أيمنه) من خط الميج وهكذا.. فالرابح من يحسن التصويب.



لعبة الحج - الطوار - الجسدان العسبي



لعبة الحج - الطوار - الجسدان العسبي

عشة وعصفور

تعني الدوران حول مجموعة الأشخاص المتشابهين بالأيدي ويتكونون من خمسة فتیان مع خمسة فتیان وبعد إجراء القرعة.

يلتقي أربعة منهم ويشدون أيديهم على أكتاف بعضهم بعض مع التواء رؤوسهم أما الفتى الخامس أي رئيس الفريق فيقوم بحمايتهم من الفريق المهاجم والذين يحومون حول تجمع الفريق، فيحاولون الركوب على أكتافهم وذلك باستغلال الفتى الذي يحميه ثم يركب الفتى الآخر يقفزة دون علم رئيسهم ويقفز الآخر فيصبح الذين يركبون على أكتافهم ثلاثة، ويقفز الرابع فوق كتف الذي لم يركب على كتفه وكذلك يحاول الفتى الخامس فإن لم يستطع أحد منهم الركوب، تصبح الطيرة للفريق الذي تكور وأصبح كالرحى.

تعتمد هذه اللعبة على القدرة الجسمانية وسرعة الحركة والقفز، والمراوغة في صد الهجوم وهي لعبة شعبية تلعب في كل الفصول والأماكن الفسيحة. وتسمى (عشة وزنبور) في مناطق أخرى من هيت.

لعبة الطواز

الطواز: إطار من الحديد أو من التتاك أو إطار اندراجة انهوائية (الباسكل) ومقود يقود الطواز يسمى (السكران) وهو سيم يعكف راسه بشكل حرف T ليسهل قيادة الطواز والانحناء به يمينا أو شمالا.. يتفق اثنان أو أكثر من السير أو الركض

- النكيرة ، وهي حضرة صغيرة بشدر كرة لعبة التتاك. يتفق مع بدء الرمي في النكيرة ويرمي كل واحد حسب إمكانية امتلاكه من الدعبل ومن خط الرمي والذي يبعد أكثر من مترين وقد يصل الى ثلاثة أمتار. ومن يرمي أولا يأخذ من خصمه بعدد الدعبل الذي رماه في النكيرة وإذا لم يستطع فيبدأ الشخص الآخر ثم يرمي ويأخذ بعدد ما يرمي بداخل النكيرة من الدعبل.

- اللعب الحر ، وهذا إن يبدأ اللعب أحدهم يرمي دعبله واحدة وعندما تستقر يرمي خصمه عليها فإن أصابها (ناشها) أخذها وإن لم يصبها يبدأ من رمى بالضرب عليها وهكذا فائز من (ينوش) أي يكسب. وهناك ألعاب أخرى للدعبل.

الطيارة الورقية

تصنع الطيارات الورقية من الورق الأبيض الخفيف وعيدان رفيعة من عرجون عذوق التمر، وكانت تلسق هذه إما من الصمغ مأخوذ من لشجار الشمش أو من عجينة الخبز، وتصنع حلقات من شرائط ورقية متصلة مع بعضها كذنب للطائرة أما خيطها فكان يؤخذ من لفة تسمى التخته قبل أن تعرف خيوط البكرة.

يلعب الأولاد بالطيارات الورقية في موسم الربيع إذ أنهم يتسابقون في من تكون طائرته هي الأعلى وقد ترك الأولاد والصبيان عمل الطيارات في حين لازال في العالم هناك موسم للاحتفال بالطيارات الورقية والتسابق في ماهي أجمل وأعلى طيرانا.

بهذه في الطرقات محاولين السير دون سقوط العجلات التي يقودونها ويتفخرون بذلك، وبسرعة هذا الإطار الحديدي وبصوته الموسيقي الرخيم دون إحداث ضجيج ذلك والطواز لعبة الأطفال التي كانت تحدث متعة وابتهاجا عندهم.

- **الحصان العسبي** : وهو عسيب سعف النخيل.. ينظف جيدا مع عصا من العشب أيضا. يمتطي الأطفال عسيب جريد النخيل وهم يمشون بخيلاء وهم يضربون بعصيتهم الصغيرة على ظهور أحصنتهم متخيلين ذلك كأنهم على ظهور خيل حقيقية يمتطون.. ويهرولون وقد يجرون كأنهم فرسان حقيقيون.

- **السيارة العسبية** : وهذه السيارة عبارة عن عسيب سعف النخيل مع الإبقاء على نهاية العسيب من بقايا خوص صغير. يربط نهاية العسبة بخيط من القماش مع رأس العسبة حتى يصبح قوسا كبيرا يقوم الأطفال بدفع هذا القوس على الأرض كأنها سيارة.. وتزين هذه من قبل بعض الأطفال بخيوط ملونة تشبه الى حد ما (الكراكيش). وهذه يلعبها كثير من الأطفال في كثير من أحياء مدينة هيت.

- **سيارة السيم** : عمل الفتيان سيارات من السيم المختلف الأقطار، وذلك بصناعة هيكل لسيارة الحمل الكبيرة.. اذ يقومون بصنعها من بقايا السيم، ويضعون لها إطارات تسير عليها من قواطع صيغ الأحذية وسكان من سيم غليظ حسب طول الشخص، ويتفخرون بعضهم البعض بمثانة صنع سيارته وجديد ما يضعه عليها من تطور في هيكلها أو أن يضعوا عليها إنارة وهي عبارة عن شمعة توقد في داخل قوطية معجون وتثبت في مقدمة السيارة لتضيء لهم الطريق وهم يسيرون بها بخيلاء في جادة المدينة وأزقتها.

المشاويز

مفردها : مشواش. وهذا تسمية محلية للمصراع في بغداد، والمشواش خشبة تشبه

الهرم في رأسها قطعة حديد مدببة الرأس يلف عليها خيط على ظهر المشواش تمنعه الحديدية من الانزلاق. وأجود المشاويش ذلك المعمول من خشب الجوز أو التوت وأرؤها ذلك المعمول من القوغ.

تلعب المشاويش بين اثنين أو ثلاثة من الفتيان أو الشباب، وكل الألعاب تبدأ بالقرعة.

يبدأ من وقعت عليه القرعة برمي مشواشه على الأرض ثم يقوم الراح بشد الخيط حول المشواش ونشطه بقوة ناحية المشواش المرمى على الأرض فإن ضربه (يقول دقسه) وإن لم يمسه يقوم برفع المشواش براحة يده وهو في حالة الدوران ثم يرميه عليه حتى يمسه فإن لم يمسه فيكون الخاسر.

وحينما يكون شاطرا وماهرا في اللعب.. كثيرا ما يكسر مشواش الخصم جراء دقته في الضربات القاضية وذلك بالضرب بالحديدة على صفحة المشواش وقد يتفنن عند رفع المشواش وهو في حالة الدوران على راحة يده ويحركها يمينا وشمالا وميلانا.

لعبة الحاح

الحاح : هما العصوان اللذان يلعبان بهما الفتيان والشباب والرجال في أربعمئات القرن العشرين، وأحدهما طولها ستون سنتمتر والآخر طوله عشرون سنتمتر وكلاهما من عشب النخيل، أو من أغصان التوت لقوته، ويلعب الحاح في جميع الأوقات وفي ساحات واسعة.

يلعبها شخصان وبعد إجراء القرعة، تحفر حفرة صغيرة لوضع العصا الصغيرة عليها ويقف ماسكا العصا الكبيرة تحتها. أما الشخص الآخر فيقف على مسافة خمسة أمتار عن صاحبه.

وفي البدء يرفع الشاب العصا الصغيرة بعصاه الطويلة الى الأعلى ثم يضربها وهي في الهواء باتجاه صاحبه وقد تطلق العصا الصغيرة الى أكثر من خمسة أمتار وتصل الى سبعة فأما أن يكسها فله الدور في اللعب وإن سقطت على



لعبة الطيور المهاجرة



لعبة الأضلاع

ستينيات القرن الماضي. بعدما وجدت كرة الجلد والبالستيك.

المنقاس (مصيد الطيور المهاجرة)

المنقاس : آلة بسيطة يعملها الفتيان من عشب النخيل طولها 4 سم مع خيط مطاطي وخشبة صغيرة طولها خمسة سنتيمترات لتكون فخا على شكل قوس يقف عليها الطير فتتمسكه بقوة الخيط المطاطي، وتأتي هذه الطيور إلى مدينة هيت في فصل الربيع منها : (انتمالي والشقراقي والورشاني والكيكي) وهذه تسميات لطيور محلية يطلقها الفتيان على هذه الطيور الصغيرة والتي تكون بحجم العصفور. فهي إما تؤكل أو أن الفتيان يصطادونها للمفاخرة في إمكانية الصيد ومعرفة والتباهي بين الأقران.

عندما يذهب الفتيان عصر الأكل (الفرطامس) انتكي أو للتنزه في البساتين فيشاهدون هذه الطيور، اذ يثبت الفتى مفقاسه على غصن شجرة بشكل واضح ولما كانت هذه الطيور ترغب في أكل الفرطامس والشمش والتين..

وحينما يقف الطير على المنقاس فينهمل العصا الصغيرة فيمسك الخيط المطاطي أرجل الطير فيصيده.. يشاع بين الفتيان صيد هذه الطيور فتصبح اللعبة مسلية لفترة زمنية تتجاوز اشهر أو يزيد، إلا أننا لم نلاحظ وجود هذه الطيور المهاجرة هذه الأيام. لذا تركت هذه اللعبة للمتعة التي كان يزاوئها فتيان خمسينيات القرن الماضي.

الأرض فأنه يرميها إلى الحفرة مباشرة وصاحبه يحاول ردها بعصاه بعيدا عن الحفرة فإن وصلت الحفرة فالطيرة للشخص الآخر.

وإن كانت بعيدة فإنه يقيس المسافة بالعصا الكبيرة فيصبح مثلا سبعة أذرع وهي طول العصا فيسجل سبعة أذرع عليه وتلعب من مائة ذراع.

لعبة الكورة

الكورة : مكان وصول الهدف. وفي هذه اللعبة ترمي الكرة في الهدف والذي مسافته متران. اذ توضع صخرتان تسمى الكورة، والكورة لعبة رياضية تشبه لعبة الهوكي. فمفردتها العصا والتي تسمى (جني) طولها متر واحد ويكون عادة عرق غصن شجرة وكرة من (الخرق). تحدد مساحة اللعب والهيئتان ويتفق الفريقان على اللعب ويكون كل فريق من أربعة لاعبين أو أكثر من ذلك.

تبدأ اللعبة بالقرعة. ومن ثم يضرب رئيس الفريق الكرة بالضرب باتجاه مرمى الخصم مع المراوغة والوصول بها ليسجل نقطة. وتجري محاولات أخرى من قبل الفريق الخصم لتسجيل الأهداف. وقد تسجل في هذه اللعبة عشرة أهداف أو أقل منها في ظرف ساعة وهو الزمن المحدد للعب.

تلعب هذه اللعبة في مناطق هيت وساحاتها والخنادق المحيطة بالمدينة، كذلك تلعب أحيانا عند العصور وفي الضحى أحيانا أخرى. ولها مسميات عديدة في االباب الفريي واسم لها في الخندق أو القلفة ترك اللعب بهذه اللعبة من

الشقة

الشقة: آلة صيد محلية الصنع وهي عبارة عن نصف إطار حديدي يستند على نصف إطار من السيم أقل سمكا من الأول وبينهما خشبتان رقيقتان على شكل صليب يربط هذان الإطاران على الصليب الخشبي بواسطة شريط من البلاستيك المأخوذ من بقايا إطارات السيارات الرخوة، وتربط عليهما خشبة من عشب النخيل مخروطية الرأس توضع بين شقيها حبة حنطة مربوطة بخيط رفيع ورأسه الآخر مربوط بالإطار الحديدي.

هذه اللعبة يعملها الفتيان في مدينة هيت لصيد الحمام (الفخة) في مناطق تواجدها.. وذلك بنصف الشق ويتعدون يرقبونها.. فإن حطت الفخة على الشقة والتقطت حبة الحنطة المربوطة في الإطار المفتوح عندها يسحبون بقوة على الإطار الحديدي فيقبضون على الحمامة أو الفخة.

يزاول لعبة الصيد هذه كثير من الفتيان فتكون مصدر رزق لهم أو طعام يأكلونها وعوائلهم. فقد يصيد الفتى أكثر من خمس فختايات أو أكثر، فأما أن يبيع ما يصيد أو يذهب بها إلى أهله لأكلها.

النشابة

النشابة: آلة صيد محلية الصنع. وهي عبارة عن فرع غصن شجر على شكل حرف (Y) الانكليزي يؤخذ ويشذب ثم يؤتى بشريط من البلاستيك من بقايا إطارات السيارات الرخوة ويشد على نهايتيه. وكذلك تشد قطعة من الجلد لوضع الحصى الصغيرة التي تتطلق أثناء سحب شريط البلاستيك عن الباكور الخشبي فتطلق الحصى بعيدا وعاليا.

يستخدمها الأطفال والفتيان لصيد العصافير فإما أن يبيعوها لتاجر فيطلقها أو أن يأكلوا ما يصيدون.

يكثر صيد العصافير وقت تكاثرها خاصة

أيام الربيع وفي الشتاء حيث تستقر العصافير في الأماكن الدافئة فيكثر صيدها.

ولعب الأطفال والفتيان لعب بريئ في كثير من الأدوات والأشياء متخطين عتبة العبث والفوضى والتشردم فكان جيلا طيبا أحب العمل والنظام والاستكانة واحترام الغير، فكثير منهم كانوا حمالين (علاكة) المسواك وآخرين كانوا صناعا عند أصحاب مهن.

يلعب في نوى التمر مختلف الألعاب وكذلك بالحصى وقبغات قناني السيفون والأزرار. ولما اكتسحت حلويات الجكليت.. الخرفيش وأصابع العروس والشياح. وجد الأطفال أن أغلفة الجكليت أوراقا بألوان زاهية جذابة فسامها (دينارا).

ولعب دعبلا من دنانير.. وأصبح للكثير من الفتيان والأطفال أعدادا لا بأس بها من هذه الأورااق التي حرصوا على جمعها من جادة المدينة وأزقتها وتباهى كثير منهم بما يملك من هذه الدنانير الورقية الزائفة.

ألعاب الذكاء

لعبة الإدريس : كان لا بد للفتيان والشباب وهم في خضم الفراغ الذي يسجون فيه من إيجاد وسائل لعب ولهو ذلك بسبب قلة العمل وخاصة أيام الشتاء. فابتكرت لعبة الإدريس ولا أدري إن كانت موجودا قبل.

ولعبة الإدريس تعتمد على التفكير الجيد في نقل أدوات هذه اللعبة والحدس العالي في ما قد يلعبه المقابل فهذه يلعبها شابان.. إذ يرسم مربعات ثلاثة الواحد منها أصغر من الآخر. يحمل كل منها تسع حصيات بيض والآخر تسع سود، أو نوى أو لوز المشمش.

فيضع أحدهم حصاة في إحدى زوايا المربعات وآخر يضع بالجانب الآخر ثم يتوالى وضع الحصى وكل منهما يتجنب أن تكون حصوات المقابل ثلاث على خط واحد حتى لا يتمكن منه بأخذ حصى المقابل ونتيجة للمروغة تصبح للفرد خمس حصوات ينقل الوسطى بين اثنتين



لعبة الأكرقيس



لعبة الأكرقيس - من المناس

تحت الكوب عليه يجدها من خلال نظر عيونهم اني ترنو الى الكوب أو أن يعتمد على حدسه.

بعدها يضع يده على ثلاثة أكواب معتبرا هذه ملكاته وبدأ يرفع الأكواب بقوة ثم يرفع أحدها ويأخذ الودعة من الكوب الثاني. وإذا كانت الودعة في خامس كوب فتعد الموجودات وتسجل ست نقاط للفريق الفائز. وتأخذ الودعة عن طريق الفحص والتفكير كأن يرفع هذا الكوب ويبقى على أحدها..

ويستمر اللعب بالصينية حتى منتصف الليل وهذه اللعبة فرسان متميزون ذلك لأنها لعبة مشتركة في معظم مقاهي هيت.

المحبيس

لعبة المحبيس تكاد تكون عراقية المنشأ، تلعب في عمومها بشكل متقارب في مسمياتها وأدائها وتقائدها. لكنها في مدينة هيت تكاد تكون تختلف اختلافا واضحا. حتى كأنك ترى انهيتي حين يلعبها وهو باتجاه أخذ للمحبيس من الفريق المقابل له كأنه يخوض حربا حامية الاوطيس مزمجرا رافعا أكماله حتى زنديه، رافضا كل تدخل من (جعدانه) انقاعدين على يمينه وشماله حتى يحتفظ بالمحبيس.

إنه يصرخ مهددا بأنه سيأخذ المحبيس من عيونهم ويقول إنه يهدد من يحمله بشماله ضبعا وليس سبعا، وعاب عليه.. يصرخ ويدبك على الأرض بقدميه ويقول لعب وخوش اللعب. فيرد على رئيس الفريق المقابل (تلعب ابو فلان) ويلتفت

فيأخذ حصي من المقابل وينقل هذه المتحركة بين حصوتين فيأخذ حصي من زاوية أخرى فتكون له الحرية بنقلها باستمرار فيقال (ادريس من هينه وكملش⁽⁷⁾ هاي) فيكون هو الرابع وله أن يلعب داس⁽⁸⁾ آخر.

لعبة الصينية

لعبة قادمة من مدينة كركوك، والصينية إناء قطره 35 سم قليلا لها حلقة لا تزيد على الانج معموله من النحاس، ولها أحد عشر كوبا يشبه انواع منها الكاس، صغيرة متساوية الحجم واللون تبيض عند الصفار كل عام حتى لا يكون إشارة عند هذا الكوب وعلامة عند الآخر.. ومن مكونات الصينية (ودعة) بيضاء مفروضة من وسطها. تلعب هذه من فريقين مكونين من أربعة شبان مقابل أربع أو أكثر.

وفكرتها، يتفق الشباب أو الرجال على لعبة الصينية وخاصة في ليالي رمضان في المقاهي وعلى فرش على أرض المقهى، وللصينية محبوب ومتفرجون. وتلعب من مئة نقطة ونقطة.

تشتري الصينية في البداية إما بخمسة نقط أو عشر ويأخذها الفريق الأول ويحجب الرئيس مع أعضائه بغطاء أو بغطاء وهو متخفي يضع الودعة تحت أحد الأكواب ثم يصيح (يات) واضعا الصينية على راحة يده ومدورها بحركة سريعة ثم يضعها على الأرض أمام رئيس الفريق الثاني ويقوم هذا بتفحص الأكواب مسترقا النظر إلى رئيس الفريق أو من عيون من شاهد وضع الودعة

على فريقه فيصيح بهم (النوم اخوتي) ولما يستقر به المقام أنه يعرف حامله يزبد ويرعد ويرفس على الأرض فيسحبه من يديه الى أرض المعركة بقوة وسط تشجيع وتصفيق الحاضرين والذين يزيد عددهم على عدد الفريقين جاءوا ليشاهدوا لعبة لكبار (اللواعب) .. هذا تقليد للعبة المحييس لكن مسمياتهم تختلف عما في المدن الأخرى.

فالرئيس يسمى الابي ، والldان يجلسان بجانبه الجعدان. والldان عند طرفي الفريق (الطوارف) فيقول اللعب باليمين وباليمن، معناه أنه يلعب مع قوم سباع.. ويقول كسر جعدك الأيمن.. معناه ليس في الجعيدة محييس. أو يقول كسر الطوارف.. أي ليس في أيديهم شيء والابي لا يحمل محييسا. ويعاب على المتفرجين التدخل ولا أي من أعضاء فريقه فعندما (ينزل) ابي يأتي دوره في أخذ المحييس، فله الاستقلالية في اتخاذ القرار حتى وإن أخطأ في ذلك.

تلعب من واحد وعشرين نقطة، وقد تطول اللعبة الواحدة إلى بعد منتصف الليل، وتلعب من حلويات أو من خروف يدفع ثمنه الفريق الخاسر ويشرب (ويرا) كل المتفرجين.

الألعاب النهرية

حيا الله مدينة هيت فأمر الفرات أن يمر من تحت أقدامها فعانقت النفوس الهيئية نسائمه العذبة وداعبت موحانة أجسام أبناء المدينة رجالا ونساء وشبابا وأطفالا.

فأحيوه ماء جاريا يمنحهم الحياة. فكثرت وسائل الصيد وكان لكل فئة عمرية وسائل صيد. فهناك الشباك والمدة.. وخيوط الصيد الرفيعة والقوية ونشاشيط الأطفال والولدان. وتفتنوا في صناعة الزوارق فكانت (العبرة) والشخثور والكاية (والبلم والمزراك) وبلم (التنك) وغيرها من الزوارق لتقلهم وسط النهر.

وابتكرت وسائل السباحة وفتونها، فمنهم من يقفز من النواعير والذي (يضرب زركا) والذي (يطنفر دقلة) من مسنيات البيوت ودرجاتها.

ويجري تعليم الأطفال السباحة اذ تشد ثلاث كربات التخيل على ظهر الطفل بحبل رفيع بعد أن تثقب كل كربة ربع ثقوب ويطلق الطفل في الماء أو يربط في حبل والمعلم على الجرف واقف يراقبه. كان الفتيان والأطفال يسبحون على (شجرة اليقطين) اليابسة أو على (ركيه) طازجة أو على (جوب) إطار السيارات أو ريمار اكيا في باطية غسيل مقيرة. وعلى الرمال اليابسة (يشرون) أجسامهم النحيلة وبها يدفتون في (تظهر) حديثا لإزالة لفاف (بلسته). وكانت الفتيات والنساء يسبحن بعد غسيل اللحف والملابس وأواني الطبخ وكذلك عند ملئ جرار الماء ليسقين عواقلهم من الفرات العذب أجد أنهار جنة الله تعالى.

ألعاب أخرى

- شكر كع شكر كع: يلعبها الأطفال مع أصغرهم. وهم ممدو أرجلهم في تنور البيت الأرضي عند العصر وفي الليل. وذلك توضع رأس الطفل في حضن الأكبر منه، ثم يبدأ بضرب الطفل على ظهره مع ترديد :

**شكر كع يا شكر كع أمك تبيع وتر كع
من هين للدوارة والشربة والزماردة**

شربة شربة لو مكص

وتلعب مع الصبيات الصغيرات لعبة (طار الطير وحط الطير) وذلك من خلال ضم أصابع الطفلة على راحتها وبالتوالي ويقال لها هذه العجانة وهذه الخبازة وهذه تقسل ملابس أبوها وهذه تذيب الجدي وهذه تودي الكل لأبوها مع دغدغة تحت الإبط وذلك لادخال السرور على الصبية الصغيرة مع ترديد :

**باح باح باح
يا عمريك تفاح
الصغيرة اخذها
العصفور وروح
طار الطير حط الطير
طار الطير حط الطير**

هاي العجانة

وهاي الخبازة

هاي للجيب لابوها مي

وهاي للجيب لابوها غدي

ومن هين نذبح الجدي

وللصبيات ألعابهن الخاصة وذلك حين يتجمعن ويعملن حلقة دائرية وتتبري إحداهن بأن تدور حول دائرة الفتيات وتنشد :

التلعب فات فات وبنويله سبع لفات
بزونتنا الحباله تركض ورا السيارة
عروستنا من جبهه تعلقك عليك وذبه

ويشكل الفتيات دائرة بحسب عدد أفرادهن وتأخذ الدور إحداهن فتدور حولهن وتنشد :

ويلي يارمانه ويلايمة
من هيه الزعلانة ويلايمة
الحلوة زعلانة ويلايمة
منو اللي راضيها ويلايمة
ابوها يراضيها ويلايمة
صايغ تراكيها محبس وكردانه

- **الجولة** : هي إحدى الألعاب الرياضية التي تمارسها الفتيات الصغيرات وذلك بخط مستطيل طوله متران وعرضه ثمانون سنتيمتر ويقسم المستطيل الى أربع مستطيلات صغيرة

وتقسم الى مربعات وقطعة فخار صغيرة. ترمى في المربع الأول الى أن وقع في المربع الأخير وهذه لعبة شائعة في عموم العراق بين فتيات الصغيرات ولكن تختلف مسمياتها بين مدينة وأخرى.

- **الطمة** : تلعبها الفتيات الصغيرات وذلك بجلب كمية من التراب المبلول وتلعب من (خرز) أو (فلسنات) وتأخذ إحداهن كوم التراب وتضع الخرزة فيه وتقوم بتحريك التراب حركات دائرية فإن كن ثلاثة تقسم إلى ثلاثة أكوام وإذا كن أربعة يقسم الى أربعة أكوام وكل واحدة تأخذ كوما باختيارها.

ويفتحن التراب فإن وجدتھا (فاطمة) فهي الراحبة ولھا الأفضلية في تدوير التراب وتوزيع الأكوام وهي كذلك التي تضع الخرزة أو الفلس فهي أيضا تأخذ كوما أو ما يسمينه (جل).

- **شد عيون** : وتلعب الفتيات الصغيرات لعبة شد عيون وذلك باتفاق أربع وخمس منهن. وأولا إجراء القرعة (حدرة بدرة). ثم تشد عين إحداهن بعصا من قماش ثم تترك وحدها والكل تضربها ضربا خفيفا. فإن أمسكت إحداهن فهي التي تشد عينيها وذلك بعد عناء طويل. ونادرا ما تلعب الشابات ألعابا. اذ يعد عيبا لكنهن عندما يجتمعن في بيت إحداهن يلعبن لعبة الطمة فقط .

صور المقال من الكاتب

الهوامش

- 5 - الكركشة : الوصول الى أعضاء الفريق والمسح على رأسه.
- 6 = الميج : خط الضرب. ويبعد أكثر من مترين وقد تصل الى ثلاثة امتار.
- 7 = كطش .خذ
- 8 داس . لعبة أخرى

- 1 خوزل . أي خزل اللاعب عن اللعب.
- 2 الكرمة . المكان المدافع عنها وهي حجرة واحدة
- 3 = شلع الكرمة : أي الضربة القاضية للفريق الخاسر
- 4 يكوب : يضرب نائقدم على ساقه ويسقط حقه من اللعبة.

من خلال كتاب: الروضة الغناء في دمشق الفيحاء

لمؤلفه نعمان قساطلي

ظاهرة المزارات والأضرحة بدمشق

<http://www.msobieh.com>

حماد بن عمر

كاتب من الجزائر

إنَّ رمزية زيارة الأولياء والتبرك بهم ظاهرة تسترعي الانتباه وتجعل الباحث يتساءل عن علاقة هذه الظاهرة كما قيل « بالدين كشريعة وأصول اعتقادية منزلة وبالتدين كممارسة إنسانية يتداخل في تكوينها العامل الديني والعامل الثقافي. كما أنَّ التدين بصفته ممارسة تعبدية داخل جماعة معينة يبقى خاضعا لنسبية الزمان والمكان، ويبقى الشكل الذي يتخذه هذا التدين تعبيرا عن القوى والمصالح الذي تدعمه، يبقى ببقائها ويختفي بزوالها أو بانتفاء الحاجة إليه».

ويحلل هذا المقال ظاهرة المزارات والأضرحة لعلماء عابدين وأولياء صالحين، وفي علاقتها بالتدين الشعبي وبالبنية الاجتماعية والمعرفية للمجتمع الشامي، مع التركيز على مزارات وأضرحة مقابر مدينة دمشق كنموذج لانتشار هذه الظاهرة.

ويؤكد برغسون وقبله ابن تيمية على التدين كضرورة. « إنَّ المقدس مكون أساسي لروحانية الشعوب، حتىَّ أشدها إلحادا وبعدا عن الله. إن الدين هو تلك العلاقة الخاصة بين الناس وما يعتقدون أنه مقدس ومتعال، إنه اعتقاد في عالم علوي يوجد في استقلال تام عن العالم السفلي المادي - وفي الفلسفة، كل ما يتجاوز حدود التجربة الممكنة والفكر الإنساني. فهناك إذن تعارض بين التعالي Transcendence والمحايثة Immanence التي تعني البقاء أي التواجد على الأرض»¹.

لكن ما يمكن ملاحظته هو أنه كما قيل «المعبود يمكن أن يكون محايثا، أي حاضرا في العالم المادي، فالإنسان عبر تاريخه الطويل خلق رموزا معينة للتعبير عن ذلك المعنى المتعالي أو المقدس، وجعل من عناصر الطبيعة تجسيدا له، فأصبح المقدس يتجلى في فضاءات معينة، قد يكون الفضاء المقدس جبلا أو حجرا أو شجرا أو عينا، يعتقد أن له قوة غيبية قادرة على التدخل لصالح الإنسان أو ضده، وبنفس المنطق ينقسم الزمان إلى مقدس وغير مقدس. فلكل مجتمع إنساني أوقات معينة ومتميزة تعود باستمرار أو يمكن استرجاعها وفق شروط خاصة تحددها معتقدات ذلك المجتمع، والزمان المقدس هو إما زمان منفلت متعال مثالي أو زمان يمكن استعادته عن طريق طقوس معينة»².

وللتدين كذلك بعد اجتماعي، فالدين اعتقاد وممارسة، يساعد الأفراد على تطوير شعور بالانتماء للجماعة، ويمدهم بالدعم المعنوي ويزيد من التلاحم والاستقرار الاجتماعي، أو على العكس من ذلك، يصبح المحرك الأساسي

لحركات الإصلاح والثورات، فعلاقة الدين بالمكان والزمان والإنسان هي علاقة حدود فاصلة بين المقدس وغير المقدس، بين المشابه والمختلف، حيث يصبح التماثل أو التماهي Identification عنصرا أساسيا في خلق أي تجمع إنساني، فتويا صغيرا كان أو جامعا لفئات متعددة، وفي تكوين الهويات. بالإضافة إلى ذلك فإنه يمكن تلخيص هذه المقاربة للدين بالتأكيد على أن الدين أو أشكال التدين هي أنظمة مكونة من أربعة عناصر:

- 1 - الاعتقاد: الذي يفسر الحياة ويحدد الأصول.
 - 2 - الشريعة: الشرائع التي يجب على الجماعة الخضوع لها لتحقيق أهداف العقيدة
 - 3 - الطقوس: الأعمال ذات الطابع الديني التي تطبق أصول الاعتقاد وتحدد الزمان والمكان المقدس، الروحي والمادي على السواء.
 - 4 - الجماعة: وهي الجماعة البشرية التي تؤمن بنفس المعتقدات وتمارسها.
- إنَّ التدين هو « الطريقة التي نرتب بها المكان والزمان والطقوس التي نمارسها وهو تعبير عن الحدود التي نرسمها لوجودنا ولواقعنا داخل المجتمع، تكون هذه الحدود داخلية نفسية وذات امتدادات خارجية اجتماعية، فالواقع الذي نحتله داخل جماعة ما هو في نفس الوقت سبب ونتيجة لتلك الحدود النفسية والاجتماعية التي نشترك في تبنيها مع فئة اجتماعية أو مع الجماعة ككل. فمستويات التماهي تختلف حسب طبيعة المعتقد والممارسة والموقع النفسي والاجتماعي السابق الذكر»³.

نخلص من هذا التقديم إلى أن التدين ضرورة إنسانية وأن طبيعة هذا التدين مرتبطة بالطريقة التي يوقع بها الإنسان نفسه في العالم كمكان وفي التاريخ كزمان ويمارس بها وجوده وفق حدود وشروط نفسية واجتماعية. هذا الفهم للظاهرة الدينية يجعلنا نضع ظاهرة الأولياء في سياق ظاهراتي نحلل فيه الظاهرة وفق شروط

واقعية قابلة للملاحظة ودون الدخول في تفسيرات
قيمية أو تبني أحكاما مسبقة تحكم على الظاهرة
من موقع متعال.

مؤلف الكتاب:

عمر نعمان أفندي قساطلي من مواليد
دمشق سنة 1854م ولا نعرف مهنة مؤلف
هذا الكتاب... إلا أن اسم عائلته مشتق من
الاشتغال بمهنة (القساطلي) أي صانع القسطل
الذي يسحب بواسطته الماء من الأنهر إلى
البور وغيرها... وينتمي إلى أسرة متقفة...
وقد تقلب في الوظائف والعمل الحر، لكن ذلك
لم يحل دون الالتفات إلى الكتابة، حيث يذكر
بعض الباحثين أنه نشر بعض القصص الأدبية
في صحافة دمشق نهاية القرن التاسع عشر...
وقد أهدى القساطلي مؤلفه هذا إلى والي دمشق
آنذاك مدحت باشا.

وكان عمر نعمان قساطلي حينما أصدر كتابه
الروضة الغناء في دمشق الفيحاء عام 1876م
22 عاماً، وقد نجا من موت سخيف تعرض له
عام 1876م حين حدثت تلك الواقعة المشؤومة
التي تعرضت لها بلاد الشام في لبنان ودمشق
وحملت في ذاكرتنا اسم طوشة النصاري وقد
نجا مؤلف هذا الكتاب من تلك الواقعة حين لجأ
إلى فرن اختبأ فيه فكان اختبأؤه سبباً في تأليف
كتابه هذا وهو مسيحي دمشقي عرف بحبه
لوطنه وبلده سورية ودمشق.

الغرض من تأليف الكتاب:

يقول الشيخ نعمان بن عبده بن يوسف
القساطلي الدمشقي عن دواعي تأليفه لكتابه
الروضة الغناء في دمشق الفيحاء: «إنه لما كانت
دمشق أقدم مدينة لم ينخفض قدرها إلى الآن
ولم ينحط عمرانها مع ما انتابها من تقلبات
الزمان، ممّا دلّ على عناية صمدانية أوجبت
لها التفضيل على غيرها من المدن، انتدبتني
علاقتي الوطنية أن أفحص عن أخبارها، وكلّمّا

كنت استقرئ ما قيل في حقّها في صحف الأخبار
والتاريخ، كنت استغرب ما يقال فيها»⁴.
ويواصل الشيخ نعمان كلامه مسترسلاً:
«وحملتني على أن أتبع ما قيل فيها، وما يقال
بتدقيق يستلزمه حسن الدليل، ولما كان كثيرون
يتمنون أن يقفوا على ملخص أخبارها وآثارها
ومشتملاتها، وليس لهم مورد يروي الغليل
تجشمت كل المصاعب لتلخيص ما جاء في حقّها،
في كتاب يشفع لي عند ذوي العرفان فتّم بحوله
تعالى لي المراد»⁵.

وقد سمّيته «بالروضة الغناء في دمشق
الفيحاء»، وقد جعلته خدمة لوطني العزيز ملتصقة
من ذوي الانتقاد العفو عن التصوير»⁶.

وصف الكتاب:

والكتاب هو في حد ذاته توصيف تفصيلي
ومنهجي لما كانت عليه الحياة الدمشقية في
النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهو ما
يضيف عليه أهمية خاصة بالنسبة للدارسين
والمهتمين بتلك الحقبة.

وقد ظهر الكتاب للمرة الأولى عام 1876 ثم
أعيد طبعه مصوراً في العام 1974، وفي العام
الحالي أعادت «الهيئة العامة السورية للكتاب»
إصداره بالتعاون مع «دار البعث» ضمن سلسلة
كتاب الشهر من تحقيق وتقديم خيرى الذهبي.
أما المؤلف قساطلي فهو من مواليد دمشق عام
1854، وقد أصدر كتابه هذا وهو في الثانية
والعشرين من عمره، كذلك كتب في مجلة
«الجنان» لبطرس البستاني و«لسان الحال» لخليل
سركيس، وألّف كتاباً آخر لم يُطبع بعنوان «مرآة
سورية وفلسطين» ونسب له الدكتور عبد الكريم
غزابة كتاب «جسر اللثام عن نكبات الشام»
غير أنه لم يصلنا، كما أنه كان واحداً من أوائل
القصاصين في سورية، وقد توفي عام 1920.

منهج المؤلف:

واللافت هنا أن المؤلف أتبع في كتابه هذا

منهجاً علمياً قلماً نجده عند الباحثين العرب المعاصرين من حيث تصنيف الوقائع والمعلومات وفرزها في خمسة عشر فصلاً، وإعطاء نبذة تاريخية عن الموضوع الذي يتناوله في كل فصل، ومن ثم الانتقال إلى واقع الحال، مع التأكيد على الإحصائيات التي تيسرت له في زمنه، وتبدأ أولى الفصول بالحديث عن سورية باعتبارها الحاضرة الأم، ثم تنتقل إلى دمشق فترصد موقعها الجغرافي حسب خطوط الطول والعرض، أسماءها وألقابها وتاريخها وسكانها، ثم تتوقف عند أبنية دمشق ومياهها ومنزهاتها وأشجارها وهوائها ومعارفها وصناعاتها وتجارها، ومن بعد تتناول أهم رجالاتها الهامين من المسلمين والمسيحيين، وفي الختام تفرد فصلاً للتقريظات أو المدائح التي أثنى بها معاصرو المؤلف على الكتاب، ومنذ المقدمة أكد قسطلالي على الموضوعية وعدم الانحياز بقوله إن كتابه: «حوى زبدة أقوال الرواة العدول دون عدول يجيء به تعصب ديني أو ميل عرضي»⁷.

المنارات والأضرحة بدمشق؛

نبدأ هذا الموضوع من علاقة القبور بالتاريخ الإنساني، حيث أن البشرية عندما تبحث عن تاريخها والحضارات التي مرت عبر العصور فإنها غالباً ما تجد الأرقام الطينية أو الحجرية أو المخطوطات والأختام، وأدوات ومقتنيات ولوازم الحياة المختلفة التي كانت تستعمل وقت ذلك، قريبة من القبور والمدافن، وأحياناً كثيرة داخلها، حسب الثقافة والعادات السائدة لمختلف الشعوب، والحضارات التي تعاقبت عليها.

وبين جميع هذه الأشياء التاريخية فإن القبور والمدافن تبقى الجزء الأكثر صلة بتاريخ وجغرافية المكان وسكانه في تلك الحقبة من الزمن، وهي الأكثر تأثيراً من الناحية النفسية والعاطفية للمختصين من باحثين وعلماء ومؤرخين، وللسياح وعامة الناس على السواء. كيف لا وفي طياتها يسكن الأسلاف.

لقد استقطبت هذه المواقع الأثرية آلاف العلماء والباحثين، وعدداً هائلاً من العمال لسبر أغوار الماضي، وخصص الكثير من الدول مبالغ طائلة لبرامج تنقيب استمرت لعقود طويلة من الزمن، ولا زالت مستمرة إلى يومنا هذا، وتكشف سنوياً المزيد من الأسرار والكنوز التي تزيد معرفة الإنسانية بجذورها. ونظراً لقيمتها الإنسانية والتاريخية والمعمارية والفنية والرمزية تحول العديد من تلك المقابر إلى أهم مواقع التراث الإنساني العالمي كمقبرة الباب الصغير، ومقبرة باب الفارديس، ومقبرة سفح جبل قاسيون، ومقابر الصوفية...

لا تكاد قرية في محافظات سورية تخلو من مقام أو ضريح ولي صالح أو قبة أو مقبرة. فلكل قرية وليها أو أكثر سواء كانت كبيرة أو صغيرة. تختلف شهرة هذه المقامات، وهؤلاء الأولياء وتتفاوت بقدر الأساطير التي نسجت حولها وتبعاً لذلك ذاع صيت بعضها وتجاوز حدود القرية أو الجهة، أو حتى أصبح رمزاً معروفاً في كل البلاد كما هو الشأن بالنسبة لضريح بلال بن رباح الحبشي ومقام النبي أيوب في جبل الزاوية وغيرهم. في حين يبقى بعضهم محدود الشهرة ويدين له أهل القرية بالولاء.

تقديس المقامات؛

وتبنى المقامات عادة وسط القرية وهي عبارة عن بيت كبير يتوسطه ضريح توارثت الأجيال اليقين بأنه لولي صالح، لكن في معظم الأحيان لا أحد يعرف شيئاً دقيقاً ومؤكداً عنه باستثناء بعض الأساطير التي هي أقرب إلى الخوارق منها إلى السيرة الذاتية لأشخاص أتقياء وصالحين. وتحظى المقامات بتبجيل العامة من الناس بمقابر دمشق بل وأحياناً بتقديس مشوب بالرهبة والخضوع. فهي بصورة ما رموز لتاريخ غيبي غير محدود المعالم تحفه الطلاسم وتتخلله القوى الخارقة التي بإمكانها إحضار (المعجزات في حالة الرضى وبسليط العقاب والبطش في حالة

السخط ولذلك فالتقرب منها لا يتيح فقط جني البركات والخيرات ولكن أيضا يبعد الشر والأذى والهلاك وسوء المصير .

ومن شدة الولاء والاحترام المشبع بالخوف فإن نسبة عالية من أهالي الريف في القرى السورية وخصوصا بمقابر دمشق كمقبرة الباب الصغير، ومقبرة باب الفراديس، ومقابر الصوفية، ومقبرة سفح جبل قاسيون، ولذلك فزيارة هذه المقامات هي يومية وعلى مدار السنة خاصة من النساء اللاتي يتقدمن إلى الضريح للتبرك والتعظيم والتضرع لتحقيق أمنية ما أو لتجاوز محنة أو الخروج من ورطة. فتطلب الزواج من طال عليها الانتظار والإنجاب من عز عليها الوليد وتحقيق الذكر من لا تلد إلا الإناث وعودة الغائب من نأى عنها عزيز ... وهلم جرا.

وخلال تلك الزيارات تشعل الشموع وتقدم هبات نقدية تسمى محليا (النذر) وتعلق تعاويذ وأنسجة ولفائف. وإلى جانب هذه الزيارات اليومية التي غالبا ما تكون فردية بحتة ويحيط موضوعها الكتمان.. هناك زيارات جماعية وهي عادة أسبوعية تؤديها عائلة أو عشيرة أو مجموعة من الجيران مثلا تكون هذه الزيارات الجماعية كل يوم جمعة حيث تقبل عائلات من أماكن بعيدة على متن حافلات تشكل موكبا احتفاليا بهيجا لاسيما من المحافظات الأخرى وربما من خارج سورية. وتقضي ليلة بالمقام مليئة بالمدايح والأدعية والتبرك .

زيارة الأضرحة والمقامات جزء من التراث؛

تشكل مقامات الأولياء الصالحين والعلماء وأضرحتهم جزءاً لا يتجزأ من التراث ولا تزال حتى الآن تتمتع بمكانة مرموقة في الوعي الفردي والجمعي.. يختلط فيها الشعور الديني بذلك الإحساس الغامض لدى كل إنسان بالعالم الموازي الطلسمي غير المفهوم المبني أساساً على (أساطير وخرافات الأولين. ثم إن الاعتقاد السائد بأن أسياذ تلك المقامات يمكنهم التوسط بين الإنسان

وربه ويساعدون على إيصال الدعوات والصلوات وإبلاغ نجواه العميقة. يعم اليقين بأنهم يتمتعون بطاقات فوق (بشرية و خارقة) قادرة على البطش وإنزال العقاب وفرض الخضوع والركون . وإلى ذلك ربما تعود تسميتهم بحراس البلد أو حراس الأرض، التي يسهرون في اعتقاد العامة على حمايتها وعلى سكينتها وانتظام الحياة فيها. وتستمر قدسية الأولياء الصالحين دائماً قوية وحاضرة في أذهان الناس يستمدون منها زاداً لإشباع الفضول الغيبي ويتخذون منها في إدامة عادة متأصلة لا تقرب فقط بينهم وبين الله لكنها أيضاً تقرب بعضهم من البعض. وتلك سنة الحياة.

وقد راجت ثقافة التبرك بالمقامات والأضرحة بدمشق ومقابرها رواجاً لا مثيل له. فقد يزور البعض من أهالي محافظة دمشق وتحديدا ذوي كبار السن المقامات والأضرحة التي يعتقد بأنها لأنبياء أو أولياء صالحين لعلهم يجدون غايتهم بعيداً عن التفسير العلمي لأمر اضهم وعلمهم الجسدية والنفسية.

ويبررون تهافتهم ولجوءهم لذلك بسرد قصص تقارب الخيال والإعجاز، ممّا يثير طرح تساؤلات عدة حول أسباب استمرار تلك الظاهرة رغم التوعية الدينية والثقافية من قبل الوعاظ ورجال الدين الذين كانوا على تباين واضح وصريح في المواقف من عادة التبرك تلك.

وحول عادة التبرك بأي أثر من آثار الأنبياء يؤكد بأنها عادة متواتر عملها وفعلها عن الصحابة الكرام، فسيدنا يوسف عليه السلام قد أرسل بقميصه إلى أبيه يعقوب وطلب منهم أن يلقوه على وجهه ليرتد بعيداً وقد أبصر بعد ذلك وكان الله قادراً على إبصاره بدون القميص لكن ذلك دليل على كرامة ومعجزة سيدنا يوسف إظهار المنزلة واستجابة لرغبته ودعوته.

وهذا خلافاً لما يتصوره البعض بأنه شرك بالله أو عبادة للأوثان فالأمر بعيد جداً عن تصورهم، فمجيء الناس للاستشفاء والتبرك

بأصحاب هذه المقامات خصوصاً الأنبياء والصحابة والأولياء فهي من وجهة النظر الدينية جائز شرعاً مع الاعتقاد الجازم أن الله هو النافع وهو الضار وهو الشافي وهو التواب الرحيم وأن هؤلاء المقربين إنما جعلهم الله وسيلة لذلك وباباً من أبواب رحمته فلا يضر من ذلك شيئاً.

وقد كان أسلافنا لاسيما المغاربة عند زيارتهم للأماكن المقدسة أثناء أداء مناسك الحج والعمرة، يعرجون إلى زيارة تلك المزارات من أضرحة ومقامات وقبور، طلباً للتبرك... وينبهه إلى تلك المقامات أثناء تلك الرحلة الدينية والروحية والتربوية، فلعل الحديث عن هذه الأماكن التي وطأها الصحابة والسلف جهاداً وفتحاً وتحريراً من حارم شمالاً إلى الجولان جنوباً.

ولعل أبرز ما يثار بخصوص هذه المقامات والأضرحة والمقابر العتيقة هو حاجتها إلى الصيانة والترميم لترويج السياحة الدينية وإبرازها للحفاظ على تراث الأمة والتخلص من المعتقدات السائدة والاعتماد على المراجع والكتب الدينية في تبيان أصحابها ودورهم في التاريخ.

نماذج من أضرحة العلماء والأولياء الصالحين:

احتفظ المسلمون بمواقع وأسماء من دفنوا من أئمتهم والصحابة الذين جاهدوا مع رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم)، وكذلك التابعين من الأئمة والأولياء الصالحين، حيث نرى أضرحتهم ومزاراتهم ممتدة في معظم بقاع المعمورة، وقد شيدت على أجمل وصف، ونمت وتوسعت حولها المدن، وعندما كانت قبورهم بسيطة في أراض قاحلة تراها أصبحت مزارات تستقطب الزوار أو السياح من مختلف بقاع المعمورة.

ومن بين المزارات والأضرحة التي تشتهر بها دمشق، أضرحة لبعض الأولياء الصالحين والعلماء العاملين، ونلاحظ ذلك من خلال فصل كامل خصّصه الشيخ نعمان سّماه: «فصل في ذكر من مات واشتهر ضريحه بدمشق من الأولياء

المقربين والعلماء العاملين»،* ومن هؤلاء نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

1 - **أبو البيان بن محفوظ القرشي**، يقول الشيخ نعمان قساطلي عنه «من أبناء الطائفة البليانية المنسوبة إليه بدمشق، كان إماماً عابداً ورعاً يعرف اللغة والنحو والفقه أخذه عن شيخ البطايح، وكان معاصراً للشيخ أرسلان، وله تأليف كثيرة وتعاليق وطرق وأذكار وأشعار ربانية وزهدية، وكان هو الشيخ أرسلان مجاورين في المسجد الذي عند الباب الشرقي، مات سنة 355 هـ ودفن باب الصغير وقبره معروف يزار ويتبرك به»⁸.

2 - **ابن عساكر بن حسين هبة الله**، «هو أبو القاسم فخر الشافعية، وإمام أهل الحديث ألف تاريخ الشام في ثمانين مجلداً» وله تأليف في فنون أخرى بلغت ثمانية وعشرين مصنفاً، توفي سنة 571 هـ، ودفن بباب الصغير شرقي الحجرة التي دفن فيها معاوية»⁹.

3 - **ابن القيم الجوزية الحنبلي**، «هو محمد بن أبي بكر بن أيوب الزرعي ثم الدمشقي، الفقيه الأصولي، النحوي، المفسر، المفتي في علوم كثيرة وله مصنفات عديدة في فنون كثيرة مات 751 هـ، ودفن بمقبرة باب الصغير اتجاه المدرسة الصابونية، وبني على قبره قبة»¹⁰.

4 - **ابن رجب**، «هو زين الدين بن رجب شيخ الحنابلة والمحدثين، الإمام الأصولي، المحدث، الفقيه، الواظع الشهير، كان إماماً في الفنون، وله مصنفات كثيرة منها شرح البخاري وشرح الأربعين النووية، وطبقات الحنابلة والقواعد ورياض الإنس وغيرها، مات بدمشق ودفن باب الصغير عند قبر معاوية»¹¹.

5 - **إبراهيم الناجي**، «شيخ المحدثين بدمشق كان إماماً ورعاً عارفاً بالصحابة ورجال الحديث، مات بدمشق ودفن بباب الصغير، غربي معاوية وقبره على الطريق»¹².

- 6 - أحمد أبو العباس المغربي: «شيخ المالكية بدمشق كان إماماً بارعاً مات بدمشق ودفن بباب الصغير، بين بلال الحبشي والشيخ حماد»¹³.
- 7 - إسماعيل بن علي المفتي: «المعروف بابن الحائك العالم الأصولي، انتهت إليه الرئاسة والإفتاء مات سنة 1113 م، ودفن بباب الصغير شرقي أوس الثقفى»¹⁴.
- 8 - بدر الدين بن جمال الدين بن مالك: «المشهور بالنحوي اللغوي الصريح المحقق الشافعي، مات بدمشق سنة 686 هـ دفن بباب الصغير»¹⁵.
- 9 - الحافظ الذهبي: «شمس الدين صاحب التاريخ المشهور، أخذ الفقه عن الكمال الزمكاني وابن قاضي شعبة، مات سنة 748 هـ، ودفن بباب الصغير، وتاريخ وفاته لفظة الذهبي»¹⁶.
- 10 - الشيخ عمر بن حسن الخرقى: «من تابعي أصحاب الإمام أحمد، ومن علماء مذهبه المعتبرين ومن المعول عليهم بالفقه، كان زاهدا عالما قانعا بالقليل، رحل من بغداد وسكن بدمشق فرأى يوما منكرا فأنكره ونهى عنه فقتل لأجل ذلك، ودفن بباب الصغير مقابل الجراح»¹⁷.
- 11 - عبد الرحمن بن إبراهيم بن سباع المفتي: «هو تاج الدين المصري الدمشقي، العلامة المعروف بابن فركاج، تفقه وبرع في مذهب الشافعي وهو شاذ، وكتب في الفتاوى، وكانت تأتية من الأقطار، وتصانيفه كثيرة، مات بدمشق 690 هـ، ودفن بباب الصغير»¹⁸.
- 12 - عبد الله بن عمر العجلوني الحنفي النحوي: «فاق أهل عصره في علم النحو، ولد في عجلون ورحل إلى دمشق، واشتغل في العلوم ودرس وأفاد وانتفع به الجمع الغفير، مات سنة 1112 م ودفن بباب الصغير شرقي بلال الحبشي»¹⁹.
- 13 - محمد علاء الدين بن علي الحصني

- الأثري الحسكفي: «الفقيه، الواعظ، المحدث، المفتي الحنفي، له تأليف في الفقه وغيره، منها: الدر المختار في شرح تنوير الأبصار وشرح الملتقى الذي شاع ذكره في الأمصار، وشرح المنار في الأصول، والقطر في النحو، واختصار الفتاوى الصوفية، وله تعليق على تفسير البيضاوي وله مؤلفات أخرى، توفي سنة 1088 م دفن بمقبرة باب الصغير»²⁰.
- 14 - كعب الأخبار: «من أكابر المحدثين روي عنه أشياء كثيرة وعولوا عليه، وحصل له أعظم اعتبار عند المسلمين قال الهروي مات بدمشق ودفن بباب الصغير»²¹.
- 15 - محمد اليتيم: «العارف بالله الشافعي الصوفي مات سنة 1005 م، دفن بباب الصغير بقرب نصر المقدسي»²².
- 16 - محمد بن محمد بن سلطان الحنفي: «شرح الكنز ومات بدمشق سنة 905 هـ، ودفن بباب الصغير بتربة القلندرية»²³.
- 17 - نصر المقدسي: «ابن إبراهيم النابلسي شيخ الشافعية بالشام، مات سنة 410 هـ، ودفن بباب الصغير بجانب أبي الدرداء»²⁴.
- 18 - سيدنا أرسلان: «ويقال له الشيخ رسلان هو ابن يعقوب بن عبد الرحمن الجعبري مات سنة 540 هـ، ودفن بمسجد خالد بن الوليد، وقبره معروف يقصده الناس للزيارة ويتركون به، وعند الشيخ أرسلان مقبرة كبيرة دفن بها بعض من أهل الفضل والصلاح»²⁵.
- 19 - تقي الدين بن صلاح: «هو عثمان بن عبد الرحمن الكردي الشهرزوزي، كان مفتياً في مذهب الشافعية، إماماً في التفسير، والحديث، والفقه، متبحراً في الأصول، مات بدمشق سنة 543 هـ ودفن بمقابر الصوفية بطرفها الغربي على الطريق»²⁶.
- 20 - ابن عساكر: «هو الفخر شيخ الشافعية بالشام، كان زاهدا عابدا منقطعاً للعلم

والعبادة، مات بدمشق سنة 620هـ ودفن بمقابر الصوفية مقابل قبر ابن صلاح⁽²⁷⁾.

21 - إبراهيم بن عبد الرزاق: «الحنفي المحدث، الفقيه شارح القدوري، مات بدمشق سنة 809هـ ودفن بمقابر الصوفية»⁽²⁸⁾.

22 - إبراهيم بن سليمان الحموي: «من علماء الحنفية شرح الجامع الكبير في ست مجلدات، وشرح المنظومة في مجلدين ولم يعرف تاريخ موته، قال العدوي:» مات بدمشق ودفن بمقابر الصوفية»⁽²⁹⁾. 37

23 - مسعود بن محمد النيسابوري: «الإمام البارع الشافعي، انفرد برئاسة الشافعية، وكان فصيحاً بليغاً مات سنة 578هـ، ودفن بمقبرة الصوفية»⁽³⁰⁾. 38

24 - أحمد بن عبد الحليم بن عبد السلام: «المعروف بابن تيمية الحنبلي، ولد سنة 661هـ وبرع وأفتى ودرس وصنّف التصانيف البديعة الكثيرة، سرد الإمام صلاح الدين الصفدي، أسماها في ثلاث أوراق كبار، وجرت له محن كثيرة إلى أن توفي مسجوناً بقلعة دمشق سنة 728هـ، ودفن بمقبرة الصوفية»⁽³¹⁾.

25 - يوسف بن عبد الرحمن: «المعروف بالحافظ المزي، كان إماماً عالماً علامة ولد سنة 650هـ، وله تصانيف جميلة منها: تهذيب الكمال في أسماء الرجال، في ثلاثة عشر مجلداً، وأطراف الكتب السنّية في خمسة مجلدات، وله أمال وفوائد وشعر حسن توفي سنة 742هـ»⁽³²⁾.

26 - عماد الدين بن كثير القرشي البصري: «ثم الدمشقي كان عالماً بالأصول، والحديث، وصنّف التصانيف البديعة، مات سنة 774هـ، ودفن بمقبرة الصوفية عند شيخه ابن تيمية»⁽³³⁾.

27 - أبو شامة شهاب الدين: عبد الرحمن بن إسماعيل المقدسي ثم الدمشقي، الإمام العلامة، الفقيه الشافعي، المقرئ، النحوي،

المحدث، كتب الكثير من العلوم وصنّف فيها وأتقن الفقه ودرّس، وأفتى وبرع في العربية وكان كثير التواضع، مات سنة 665هـ ودفن بمقبرة باب الفرائيس على يسار الداخل من الباب إلى مرج الدحاح»⁽³⁴⁾.

28 - الحسن بن محمد البوريني الشافعي: «كان فريد وقته في الفنون، صنّف التصانيف البديعة، منها: حاشية على المعطل وشرح ديوان ابن الفارض، وتحريرات على تفسير البيضاوي، وله تاريخ عظيم، وله رحلة حلبية ورحلة طرابلسية، وله رسائل كثيرة، وجمع ديواناً من شعره، وكان عالماً محققاً ذكي الطبع، متين الحفظ، مات سنة 1024م»⁽³⁵⁾.

ومجمل القول أنّ تلك المزارات من أضرحة وقبور لأولياء صالحين وعلماء عاملين، إنما هي في الحقيقة جزء من تراثنا العربي ناجم عن ذهنية أصيلة ونفسية معينة يعكسها المجتمع العربي، وكما ذكرنا آنفاً فإن الفهم للظاهرة الدينية يجعلنا نضع ظاهرة زيارة مزارات الأولياء والعلماء والصالحين وأضرحتهم في سياق ظاهراتي نحلل فيه الظاهرة وفق شروط واقعية قابلة للملاحظة ودون الدخول في تفسيرات قيمية أو تبني أحكاماً مسبقة تحكم على الظاهرة من موقع متعال.

وأملنا في الأخير أن تكون هذه الدراسة التي هي في الحقيقة فيض من غيض وجزء من كثير، تفتح للباحثين تفسيرات أولية لهذه الظاهرة الدينية التي تكاد تكون في سائر البلدان العربية، وهذا من أجل تسليط الضوء والانتكباب على دراسة ظاهرة زيارة المزارات والأضرحة دراسة سوسولوجية وأنثروبولوجية.

فن العرضة من الفنون الاحتفالية في البحرين

خالد عبد الله خليفة
كاتب من البحرين

من الفنون التي تعتبر ذات جذور عربية موغلة في القدم ولها خصوصية حيث أنها تعبر عن الجانب الفني والاستعراضى لدى القبائل العربية القديمة ، وهي تتخذ من النص الشعري والإيقاع واللحن الشجي المتكرر وسيلة لتوصيل نمط من أنماط الأداء العام المرتبط بتراث القبيلة وتقاليدها المتوارثة من ملابس واستعراض لقوة السلاح وما لديها من رجال قادرين على الدفاع وحماية القبيلة من أي اعتداء خارجي.



الشكل التقديري لأداء عرضة الشامية. أداء فرقة جمعية زهدية، العرضة الحربية

يذكر الراوي مسعادة الشيخ عيسى بن خليفة آل خليفة: (العرضة فن من الفنون التراثية القديمة يقام في المناسبات المهمة، وهي عبارة عن أداء رجولي يختص به أهل الخليج العربي، وقيل إنها استعراض رجالي حربي تقوم به القبائل العربية قبل وبعد الحروب فيما مضى، والعرضة ذلك الفن القديم قيل إنه من بقايا استعدادات القبائل للحرب في الجاهلية، ويقال إن العرضة منبعا نجد، وكانت مختصة بقبائل عنزة الشهيرة التي يعود إليها أصل حكام الخليج العربي مثل آل خليفة وآل صباح وآل سعود، ومن بعد ذلك انتشرت العرضة في أقطار الخليج بسبب الهجرات التي قامت بها بعض القبائل حيث اختلفت مسمياتها من منطقة إلى أخرى. ففي البحرين والكويت وقطر تسمى (عرضة) وفي السعودية تسمى (عرضة نجدية) وعرضة أخرى تسمى بالعرضة الجنوبية وهي تختص بأهل الحجاز والجنوب حيث تتميز بالسرعة في اللحن والأداء، أما في الإمارات فتسمى الـ (عيلة) والـ (رزيف) كما كانت تسمى سابقا في البحرين بـ (الرزيف) أيضا وفي عمان تسمى الـ (رزفة). إن أداء العرضة تقليد ثابت يكون من خلال صفين متقابلين يعيدان عن بعضهما البعض، هذان الصفان يسميان صفوف الـ (شيلة) ويقابل هذه الصفوف رجل يلقيهم القصيدة يسمى الـ (شيل) كما يوجد كذلك الأفراد الذين يضربون

يذكر الراوي مسعادة الشيخ عبد الله بن خالد بن علي آل خليفة: (العرضة هي استعراض للقوة وكانت مشهورة في جزيرة العرب من قديم الزمان، يدل عليها الكثير من أبيات الشعر التي قيلت حولها، العرضة مشتقة من العرض والجيش الكبير والتجمع للاستعداد للحرب، فهي تقام عندما يكون هناك تهديد على البلاد أو القبيلة من قبل قبيلة أخرى، فهي تستعد للحرب بهذه العرضة من خلال أداء استعراض للقوة لتشجيع أبنائها على الاستعداد للقتال، ومن أهم ما اشتملت عليه العرضة في السابق هو تمرين أبناء القبيلة على الضرب بالسيف، فالجرب كانت مبارزة، يبرز فيها الفارس بسيفه وترسه ومدى المهارة في استخدامها، كانت العرضة تشكل ميادين لتعلم مهارات الضرب بالسيف والترس، السيف يضربون به والترس يتمرسون به ضد الضربات من الخصم وما يستلعبه ذلك من خفة الحركة والقدرة على التجمع للدفاع عن القبيلة⁽¹⁾.

الأصل والنشأة

إن المراجع التي تتناول موضوع العرضة نادرة جدا، وإن تم ذكرها فإن ذلك يتم في إيجاز شديد لا يتعدى بعض العطور التي تقدم وصفا عاما لظهور العرضة، وفي بعض المراجع يتم التركيز على تقديم وعرض النصوص الشعرية من الشعر النبطي بشكل أسامي.



العرضة المستخدمة في أداء فن العرضة

الله الرحمن الرحيم (ووهبنا لداود / سليمان نعم العبد إنه أواب إذا عرض عليه بالعشي الصلوات الجياد) وللعنى هو أن من عادة سيدنا سليمان أن تعرض عليه الخيل كل يوم فلما أنهته عن ذكر ربه عقر هذه الخيل، فالعرضة هو (عَرْض) بمعنى أظهر وأبان، فالعرضة هي إظهار شيء وهو اصطلاح درجت عليه البدائية والعرب في الجزيرة العربية فسميت عرضة، ولاشك أن مسمى العرضة قد جاء من الجزيرة العربية، هي قديمة وتعتبر من عادات وقنون الحرب، فكان العرب عندما يذهبهم أمر ما، كانت القبائل تجمع أتباعها أو يريدونها أو كل من ينتمي إلى هذه القبيلة فينادي بالعرضة استعدادا للحرب، لذلك فإن العرضة هي فن من قنون الحرب عند العرب القدماء درجوا على أتباعها عند الحاجة من خلال دعوة أعضاء القبيلة للحرب⁽³⁾.

كما يذكر الراوي سعادة الشيخ عيسى بن راشد آل خليفة: (العرضة من الفنون المتميزة في منطقة الخليج العربي، وهي فن خاص ذو سمات خاصة تفردها دون غيرها من الفنون التراثية المعروفة، كانت العرضة في الماضي عبارة عن استعراض وإظهار للقوة حتى يراها أو يسمع عنها الأعداء لأنه قد جرت العادة أن تقام العرضة قبل الحروب وفي المناسبات الخاصة⁽⁴⁾).

على النخوف والطبول، والأدوات المستخدمة في فن العرضة تختلف من منطقة إلى أخرى، ففي البحرين وقطر تستخدم (7) طيران وطبلين والطموس، أما في السعودية والكويت فيستخدمون الطبل النصيفي وهو عبارة عن نصف طبل يربط في اليد ويضرب به، كما أن هناك صفا للأسلحة النارية المسماة (مقاميع) أو (تفجان) وهي نوع من البنادق القديمة المتوارثة، يقودهم رجل يسمى راعي (المعقودة) كما يوجد في الوسط الرجال الذين يلعبون بالسيف أثناء أداء (رزيق) أي الرقص بالسيف في العرضة⁽²⁾.

وظائف وأغراض العرضة

يبدو أن فن العرضة هو إطار يبرز وحدة القبيلة العربية أو التحالفات بين عدة قبائل تجمعهم مصالح مشتركة ورغبة في الدفاع عن مكتسباتها البدائية والسياسية، ولاشك أن النص الشعري في فن العرضة له دور هام وأساسي، حيث من خلاله يتم تحديد الإطار العام للتوجهات وإعلان التوايا وتقديم الولاءات.

يذكر الراوي الأستاذ خميس بن حمد الترميحي: (العرضة تعني عرض الشيء، حيث أظهره وأبان، وقد ورد هذا المصطلح في عدة مواقع من أثير أن التكرم في سورة (ص) بسم



الشكل التقني لأداء عرضة النيمان، أداء فرقة جمعية رعاية العرضة البحرينية

دخول العرضة إلى البحرين

مرت البحرين عبر تاريخها الطويل بالعديد من الصراعات العسكرية وتوالت عليها حضارات وأطباع سياسية واستراتيجية كبيرة، البحرين تكون من عدة جزر يحيط بها البحر من كل الجهات وقد عرف أهلها نوعين من النشاط الاقتصادي الذي يكفل استمرار الحياة وتوفير أسباب ومتطلبات المعيشة اليومية، حيث ينقسم أهلها إلى بحارة وفلاحين (سنة وشيعة) كما عرفت البحرين كمركز تجاري هام لصيد اللؤلؤ الطبيعي على مستوى العالم، وقد كانت واحة غناء بالبساتين والمزارع وأشجار النخيل حيث الرطب والنفواكه والخضروات، وعيون لداء العنب والأبكر الارتوازية ومنايع الماء العذب الذي ينبع من قاع البحر، وقد توافر إرث كبير من الممارسات الفنية عند أداء أي نوع من أنواع النشاط الإنساني المرتبط بتلك المهنة، هذا الإرث الفني لا زال بحاجة لمن يقوم على جمعه ودراسته وحفظه للأجيال القادمة.

يذكر الراوي سعادة الشيخ سلمان بن محمد بن علي آل خليفة: (لا يوجد توثيق محدد لتاريخ العرضة، ولكن من المؤكد أنها قد دخلت مع دخول آل خليفة إلى البحرين العام (1783م) وموطنها الأصلي هي منطقة نجد، والعرضة موجودة في كل دول منطقة الخليج العربي وتختلف من مكان إلى آخر، ولا شك في أن العرضة قد تطورت عن السابق في عدة جوانب هامة⁽⁵⁾.

طريقة الأداء

لا شك في أن طريقة أداء العرضة قد تطورت عن الأسلوب المتبع سابقاً، حيث أصبح أكثر تنظيمًا وتوزيعاً للأدوار التي يقوم عليها فن العرضة وذلك مع مرور الزمن، واضطرار القبائل العربية للهجرة، وتغير مواقع أداء العرضة ودخول التطور الذي شمل الجانب المعماري والهندسي للبناء الحديث في المدن الجديدة، ولكن ذلك لم يؤثر على جوهر الفكرة الأساسية أو التوزيع الأصلي للأدوار في هذا الفن، ولكن عملية التنظيم ساهمت في إبراز الجوانب الجمالية في هذا الفن الأصلي بصورة تحمل قدراً أكبر من التشويق والإثارة.

يذكر الراوي سعادة الشيخ عيسى بن راشد بن عبد الله آل خليفة فيقول: (فن العرضة كما تعرف في البحرين أو في الخليج العربي، تتكون من صنفين متقابلين من المنشدين، جرت العادة أن يرددوا أبيات حماسية من الشعر النبطي المعروف والتي قيلت في مناسبات قومية أو حروب معينة خاضتها العائلة أو الدولة أو القبيلة التي تقوم بأداء العرضة، في منتصف ساحة العرضة يقف ضاربو الطبول، الطبل الـ (مخمر) وهو يقوم بأداء الوحدات الإيقاعية الأساسية خلال العرض والبطل الـ (لاعوب) وهو يقوم بدور أداء الضربات الزخرفية ذات الطابع الاستراضي في تناسم وتوزيع الأدوار بينه وبين الضارب على الـ (طار) في وسط مجموعة الضاربين على الطار



الطبل، الأضواء من إلهيات فن العرضة

ونلاحظ أيضاً أن ضاربي الطار هم من فئة معينة من فئات المجتمع والأجناس المعروفة في البحرين أي ما يعرفون بـ (المولدين) أي من ذوي الأصول الأفريقية، كذلك فإن حاملي البنادق هم من ذوي الأصول الأفريقية أيضاً ممن يمثلون ما يعرف في المجتمع القديم بـ (فداوي) جمعها (فداوية) أي أنهم من عناصر الجيش الذي يمثل القبيلة، حيث أن كل قبيلة لديها عدد كبير من الخدم والحرس والمقاتلين الذين يمثلون فئات من الأجيال التي تم (استرقاقها) على مدى سنوات طويلة فيما كان يعرف سابقاً بنظام (بيع وشراء) العبيد، لذلك نجد أن حاملي البنادق هم من جنود القبيلة الذين يقومون بالذخاع عنها في أوقات الحروب، لذلك لا يوجد أي تعارض عندما نشاهدهم وهم يحملون البنادق ويلوحون بها ويطلقونها في الهواء، طالما أن العرضة هي استعراض للقوة، ولكن الفارق الوحيد هو أن حاملي السيوف هم من أسياد وشيوخ القبيلة ومعهم أبناءهم ممن يشكلون الأجيال الجديدة التي هي على استعداد للتضحية بأرواحهم فداء لقيم الولاء والتضحية. كما يضيف الراوي مساعدة الشيخ عيسى بن خليفة آل خليفة فيقول: (فن العرضة هذا ما تركه لنا الأجداد تراثاً غنياً وفناراً، ولا نزال نستعين بطريقتهم في فن العرضة وأداء شيلاتهم التي تركت بصمات واضحة في سجل

ويسمى الـ (صافول) وشخص آخر يحمل قرصين من المعدن تسمى (الطوس) وهي نوع من الصاجات المعدنية الكبيرة الحجم نسبياً تصدر صوتاً معيناً رناناً عند الضرب عليها مما يثير الحماس لدى السامعين، كما أن هناك صفاف من حملة البنادق وهي من البنادق القديمة جداً ومتوارثة عبر الأجيال الماضية، ثم الـ (عراضة) وهم الأشخاص الذين يعرضون أو يتمايلون في حركات إيقاعية وعادة ما يحملون السيوف في أيديهم. وقديماً كان يصاحب العرضة الـ (خيالة) وهم مجموعة من الفرس لن تطلق بهم الجياد في مسابقات طويلة، نقول أنهم مشاركون في العرضة تجاوز الأنهم لا يدخلون صفوف العرضة وإنما في مسافة قريبة جداً من العرضة وتطلق البنادق بعد كل فترة من الزمن وهي بنادق محشوة بالـ (بارود) فقط دونما تلقيحها بالرصاص الحي، لذلك فهي تصدر أصواتاً قوية مدوية في ميدان العرضة⁽⁶⁾.

تقاليد متوارثة

مع مرور الزمن اتخذت العرضة شكلها الذي نعرفه بها الآن، ولأنك أنها قد مرت بمرحلة من التكوين والتطور، حيث نلاحظ أن هناك نظاماً خاصاً يتم من خلاله استعراض عناصر العرضة حيث تعتمد على الضاربين على الطار والطبل وحاملي البنادق والسيوف وصفوف الدشدين،



الغلبان - لاغوب مع صفت من الغلبان

والعقودتان تدوران على الميدان واحدة تلو الأخرى، ثم يتقدم الصفان إلى الأمام والخلف وهم يرقصون في نشوة الأداء.

انشيالاتيتوالجد بين الصفوف يقوم بإلقاء نص القصيدة في مواجهة صفوف المنشدين أي أنه (يشيل) القصيدة أي يلقيها مغناة وهو على اطلاع وعلم بأوزان القصائد وألحانها المختلفة ويمتلك الخبرة والمعرفة في هذا المجال وهو من المشهود لهم بحفظ انشيلات وأنغامها ويمتلك صوتاً قوياً يمكنه من توصيل الألحان للمؤدين، فلكل شيلة لحن أو نغم يختلف عن الأخرى، فهو ينتقل بين الصفوف لأداء تلك الانشيلات وتبليغها لصفوف المنشدين، أما أفضل من كتب قصائد العرضة وتسمى الـ (شيلات) هو (علي بن مرعي) الذي يرجع أصله إلى نجد وقد كان كفيلاً جاء في زمن انشيخ محمد بن خليفة الخليفة وعلي بن خليفة الخليفة وله شيلة أو قصيدة مشهورة يقول في مطلعها:

يا الله يا راعي اثنتا والجود

يا خائقي ما فوق شانك شان

وتعتبر هذه القصيدة من أفضل انشيلات التي تحفظها البحرين، ومن الأسماء المشهورة في كتابة القصائد انشيخ محمد بن عيسى آل خليفة وهو يعتبر أهم شاعر في مجال كتابة انشيلات وفهد السلم والدعوى لحدان وآخرون⁽⁷⁾.

التاريخ، يقيمون هذه العرضة في الأعياد أو في حفلات الزواج أو إذا زارهم ضيف كبير كملك أو رئيس دولة، وهي مشهورة في جزيرة العرب لا يعرفها غيرهم بشكلها الموجود حالياً، وعندما جاء (آل خليفة) إلى البحرين جاءت معهم تقاليد أداء هذا الفن وربما كانت لديهم أنماط أخرى من فنون العرضة تختلف عن الفن الموجود حالياً، والعرضة تتكون من صفين من الرجال تكون بينهما مسافة فاصلة، وهي تقام في المجالس أو الليادين الواسعة وتستعمل فيها البنادق الـ (مقبعة) القديمة، وكانت القبائل البدوية القديمة تحرص على وجود الـ (ميدان) للخصص لأداء فن العرضة وما يرافقه من فنون المبارزة بالسيف، وهناك مجموعتان من حاملي البنادق وتسمى المجموعة الـ (معمودة) وتتكون كل مجموعة من (17 - 20) رجلاً وكل مجموعة يقودها رجل واحد يسمى رئيس المعمودة أو راعي المعمودة، ومن أفضل من رأيت ممن يقودون مجموعة المعمودة انشيخ علي بن محمد بن عيسى الخليفة وكذلك عدد من الرجال من عائلة الـ (دوخي)، يقوم صفا المعمودة بتلقيم البنادق بالبارود وإطلاقه في الهواء بناء على قياس زمني متفق عليه بين المؤدين، كما أن هناك صفين من المنشدين والضاربين على الـ (طار) والطبول وهناك حاملو السيوف يلعبون في وسط الميدان،



مجموعة من الفرسان يتحركون في عرضة العرضة

الملابس

من الثمماش الأبيض الخفيف يسمى (شلهات) يتدلى من الرهق إلى أسفل اليدين في امتداد طويل نسبياً لخامة الثمماش، أما في الوقت الحالي فقد تم توحيد الملابس المستخدمة في العرضة من خلال لبس الـ (دقلة) والـ (سديري) التي تعتبر من الملابس التراثية القديمة، ومن انتقائيد والأعراف أن يحمل علم العرضة في وسط الميدان من قبل أحد المشاركين ممن يتمتع ببنية قوية وشامة طويلة بحيث يبدو العلم في يده مرتفعاً عالياً يثير النخوة في الصفوف⁽⁸⁾.

نصوص العرضة

تعتمد العرضة على النص الشعري اعتماداً كلياً حيث يعتبر النص الجيد هو المعيار الحقيقي لأداء العرضة وهو أهم أسباب نجاحها ورواجها لدى القضاة التي تتعاطى هذا الفن، لذلك فإن وجود الشعراء المجيدين وللمتميزين بتقديم قطع ونماذج من الشعر النبطي هو سبب من أسباب افتخار واعتزاز اقبيلة بهذه اقلية من المبدعين في فن الكتابة التي تتناسب ومقاييس الأداء الفني الفئائي في فن العرضة، تصنف نصوص العرضة على أنها من الشعر النبطي الذي يتغنى بأعجاد اقبيلة وانتصاراتها، وامداد بطولات وشجاعة ساداتها، والتغني بجمال وصفات فتيات اقبيلة.

للعرضة ملابس خاصة هي من صميم الملابس الشعبية المتعارف عليها في مجتمع دول الخليج العربي، وقد تطور الاعتناء بهذه الملابس مع مرور الوقت حيث تم إبداء العناية الفائقة في إظهار الجانب الجمالي لهذا المظهر من خلال الاهتمام بإبراز الألوان البارقة واستخدام أساليب وفنون التطريز، واستخدام أشكال الملابس التي تميز بها المجتمع القديم وأصبحت مظهراً من مظاهر الانتماء الوطني والحضاري مثل لباس الـ (دقلة) والـ (سديري) والـ (زيون) والـ (شلهات) وعلى رأسها يأتي لبس العباءة العربية المطرزة بالخيوط المنهبة المعروفة باسم الـ (البشت) الذي يلبسه الأمراء والشيوخ وسادة اقبائل العربية، حيث تحول حاليًا إلى رمز من رموز التوجه والالتزام للموروث الوطني.

يذكر الراوي سعادة الشيخ عيسى بن راشد بن عبد الله آل خليفة: (ظلت العرضة محافظة على أسلوبها القديم طيلة السنوات الماضية واعتاد العرضة في العرضة أن يرتدوا ملابس خاصة بهم تميزهم وتكون ألوانها قريبة من لون علم البلد، فقد اعتدنا في البحرين أن تكون الملابس (من الجوخ الأحمر) وفي السعودية من الجوخ الأخضر أو ما يعرف بالدقلة في فترة فصل الشتاء، أما في فترة الصيف فيلبس ما يعرف بالـ (زيون) وهو نوع



جلالة الملك حمد بن ميمون آل خليفة وولي العهد مع الأمير جاسم آل ثاني في العرضة

إدخال البيرق، حيث أنه من المعروف أن لكل قبيلة من القبائل العربية القديمة بيرقها الخاص، وكل قبيلة كانت ترفع بيرقها عند أداء فن العرضة، وعندما دخلت القبائل المتحالفة مع آل خليفة إلى البحرين كان لكل قبيلة بيرقها الخاص، أما اليوم وبعد أن أصبح لكل دولة بيرقها أو علمها الخاص الذي يمثلها بين الدول، فقد توحدت جميع القبائل تحت لواء علم واحد هو علم مملكة البحرين⁽⁹⁾.

فنون العرضة

العرضة فن من فنون الدعوة للسلم أو الحرب، وقد تكون العرضة ذات جذور اجتماعية تضرب بقدمها حتى تصل إلى العصر الجاهلي الذي تميز بالعصبية القبلية والحروب والغزوات، ومع انتقال وترحال القبائل العربية من شبه الجزيرة العربية وخصوصاً من منطقة نجد، فإن هذا التراث القبلي قد انتقل بالضرورة إلى أماكن أخرى، ومن خلال عملية البحث لدى القبائل عن الماء والمرعى وعن الأماكن الأكثر أمناً فقد تفرقت تلك القبائل مبتعدة عن مركزها الأساس، ومن ذلك هجرة قبائل الـ (عتوب) من شبه الجزيرة العربية إلى الكويت والبحرين

يذكر الراوي الأستاذ خميس بن حمد الرميحي: (كانت العرضة في الماضي من مظاهر التعبير عن الفرح في المناسبات كالأعياد أو حفلات الزواج أو في استقبال كبار الضيوف، وهناك قصائد خاصة كتبت خصيصاً للعرضة وأغلب هذه القصائد موضوعاتها هي لتمجيد البلد أو ما قامت به الدولة أو القبيلة أو العائلة في معركة من المعارك والإشادة بهذه المعركة وبما قامت به قوات القبيلة من بسالة وعمل بطولي.

نصوص العرضة عادة ما تبدأ بإثارة الشعر الحماسي، فيبدأ النص بذكر الأمر العارمين عليه ثم التفتي بالشجاعة والإقدام لخصوص غمار الحرب، ثم يأتي ذكر أمير الجماعة أو أمير القبيلة أو أمير الحلف (القبلي) وتذكر كل مآثره ومميزاته، وقبل انتهاء العرضة كانوا يتغنون بمآلة القبيلة وبجمالها ويذكرون شباب القبيلة من المنهزمين والمتحلفين عن المعارك الحربية بأن هذه الفتاة لا يستحقها إلا الرجال الشجعان من أبناء القبيلة.

مع انتقال فن العرضة إلى البحرين نجد أن اللغة الشعرية قد طرأ عليها شيء من التجديد والتطوير، فالعرضة بدأت بالسيف والخيل والتغني بالشعر النبطي، ثم تطور الأمر إلى



الأستاذ الدكتور محمد بن عبد الله بن عبد الوهاب



مؤلف كتاب التاريخ والفتن في حاشي النصارى

الأجيال وهي من وسائل التعبير عن الاعتزاز بالنفس والوطن مع ترديد أبيات الشعر الذي يثير الحماس والحمية في قلوب الشباب⁽¹⁰⁾.

كما يذكر الراوي سعادة الشيخ سلمان بن محمد بن علي آل خليفة: (إن عرضة آل (ميدان) تعني الانتصار في الحرب على الأعداء وهي تؤدي في المناسبات الوطنية بدافع الحب والتضحية والولاء للوطن، أما عرضة آل (مشاية) فهي تستخدم للوصول إلى هدف معين مثل المشي للحرب أو للفرح أو لتأييد الملك أو الحاكم)⁽¹¹⁾.

ويضيف الراوي المغفور له عبد الله بن جابر آل صباح: (إن عرضة أهل الكويت والبحرين متقاربة بشكل كبير، وهي متأثرة بقرب البحر من اليابسة، لذلك تسمى العرضة آل (بحرية) أما في المملكة العربية السعودية فهناك عرضة منطقة (حائل) وهي متميزة في أدائها وبعدهم تأتي عرضة أهل آل (رياض) العاصمة⁽¹²⁾.

أما الراوي ناصر حمود الدويهي فيضيف: (توجد في فن العرضة شيلات حربية وأخرى غير حربية، كما توجد شيلات تسمى (يدوية) وهي نوع من العرضة يتم تأديتها بدون استخدام الآلات الإيقاعية، حيث تعتمد على أداء قصيدة (شيلة) من خلال صفين متقابلين من الرجال، يتناوبان صفان على أداء القصيدة من خلال تحريك انصوف مشيا لتقابل بعضها بعضا، أما العرضة

وتفريق باقي القبائل في أماكن مختلفة فيما يعرف الآن بمنطقة (الخليج العربي) لذلك فإن لكل منطقة تراثها الخاص الذي يتميز بسمات خاصة تعكس طابع المزاج الشخصي والتفرد القبلي الذي ينعكس بالضرورة على أنماط الأداء بحيث تبدو هناك بعض الاختلافات البسيطة في نوعيته تختلف من منطقة إلى أخرى.

يذكر الراوي سعادة الشيخ عيسى بن راشد بن عبد الله آل خليفة: (العرضة من الفنون الخليجية التي انتشرت على امتداد الخليج العربي كله من الكويت حتى عمان، ولكن يختلف أداء العرضة باختلاف البلد وربما تختلف بعض الإيقاعات من بلد إلى آخر، فمثلا تكون متقاربة بين البحرين وقطر والكويت ولكنها مختلفة قليلا مع العرضة التي تقام في المملكة العربية السعودية، كما أن هناك بعض الإيقاعات الخاصة التي تتميز بالسرعة في الإمارات العربية المتحدة وفي عمان، وتسمى العرضة في عمان بـ (رزقة) وقد يكون ذلك عبارة عن تحريف لكلمة (زريف)، كذلك يختلف أداء العرضة في عمان عن العرضة المتعارف عليها في دول الخليج العربي وإن كان هناك نوع من العرضة مشابهة للنوع المؤدى في منطقة الخليج العربي، وتتميز الإيقاعات للوداة في عمان بالسرعة وربما هذا ما تفرضه طبيعة عمان الجبلية، وتبقى العرضة فنا وتراثا توارثته



سفر صام لجمعية مؤدي العرضة بقلعة الرغام. أداء فرقة جمعية رعاية العرضة البحرينية

المؤدين، وإن كان هناك اختلافات واضحة من الناحية اللحنية إلا أنه تجمعها سمات مشتركة من الناحية المقامية.

يذكر الراوي الأستاذ راشد المعاودة: (كانت العرضة تؤدي عند قصر الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة في منطقة القضيبيية بمحاضرة العاصمة، وكانت تجمع الكثير من القبائل البحرينية والمقيمين، وكان هناك ما يسمى بـ (عرضة الخيل) التي يشارك بها الخيالة على ظهور الجياد، وقد كان أبناء الشيوخ من عائلة آل خليفة (العائلة الحاكمة) هم أكثر الناس حضوراً في هذه المناسبات، وكانت هذه العرضة تنظم من قبل عائلة (الدوخي) ويشارك معهم أناس كثيرون من مناطق (أم الحصم - القضيبيية - المنامة - فريق الفاضل - فريق بوصرة) أي الغالبية اعظمى من العرب القاطنين في تلك المناطق ممن يحبون أداء العرضة، أما في محاضرة المحرق فتقام عرضة عائلة (البنعلي) ويشارك معهم أناس كثيرون مثل فرقة (دار جناح بن سيف) وفرقة الفنان (مرزوق) وفرقة (دار بن حريان) بمشاركة الفنان (إبراهيم السعد) وتشاركهم جماعات أخرى كثيرة، حيث تقام العرضة في منطقة (بر المحرق) سابقاً بالقرب من بيت الشيخ علي بن محمد الخليفة، يشارك بها أهل المحرق ويأتي مشاركون من منطقة المنامة أيضاً، في منطقة الحد تقام عرضة مشتركة بين كل من عائلة (البنعلي) والصباح والمسلم) حيث أن لديهم فرقة متخصصة في أداء العرضة تشارك فيها القبائل الموجودة في

الشاية فإنها تعتمد على تحريك جموع المؤدين من مكان إلى آخر من خلال أداء فن العرضة مشياً على الأقدام، كذلك هناك نوع يسمى عرضة الخيل أو عرضة الخيالة، وتعتبر عرضة اللميدان هي الشكل الأساسي للعرضة⁽¹³⁾، أما إشباع العرضة فهو إشباع ثابت ومتعارف عليه والنصوص الشعرية تعتمد بشكل أساسي على الشعر النبطي.

مطلع قصيدة لفن العرضة للشاية

يا الله إنك لا تخليتنا

في مشيتنا جمعنا أروا في

كما يضيف الراوي الفنان الشعبي إبراهيم السعد فيقول: (تتميز العرضة الـ (بحرية) بخفتها وسرعتها وهي ما تعرف بعرضة الـ (اللميدان) وأشهر أنواع العروض هي الـ (بحرية) والـ (بدوية) وكان دوري في العرضة القيام بدور الصاقول على الطار أو الضرب على الطبل (اللاعوب)⁽¹⁴⁾.

القبائل العربية والتمركز الجغرافي للعرضة

يقوم بأداء العرضة من هم ينتمون للمذهب السني كما تتمركز العرضة في المناطق والمدن والقرى السنية، ونجد أن هناك ارتباطاً وثيقاً في السمات المشتركة بين عدد من الفنون المحلية هي قتون (الصوت والفجري والعرضة) حيث أن هذه الفنون تجمعها سمات خاصة مشتركة في المجتمع البحريني، حيث أنها تمارس من مناطق محددة على امتداد جغرافي يشمل كافة المدن والقرى السنية، كذلك تشترك في أنها فتون ذات طابع رجولي وتؤدي من مجموعة كبيرة من



شمال القصيدة في العرضة بطن العتوق، لأبنائه

بأصولها وعاشوا فترة من فترات الازدهار والاستقرار السياسي لحكم (آل خليفة) حيث توارثها عدد ممن أبلعوا فيها حسب الأصول المتبعة قديما، ونجد أن الرواة لديهم اعتزاز خاص بعدد محدد من المبدعين في هذا المجال، ويحفظ لهم فن العرضة سجلا ناصعا من انقضاء اثني لاتزال محفوظة حتى الآن.

يذكر لنا الراوي الفنان الشعبي زايد عتيق مبارك: (تعلمت العرضة مع والدي المرحوم عتيق مبارك) الذي عاصر الشيخ عيسى بن علي آل خليفة وابنه الشيخ حمد بن عيسى بن علي آل خليفة إلى الشيخ سلمان بن حمد بن عيسى آل خليفة إلى الشيخ عيسى بن سلمان بن حمد آل خليفة وهم جميعا من حكام البحرين، حيث كان والدي هو المسئول عن أداء العرضة منذ ذلك الزمان وكنت مع والدي منذ كان عمري (9) سنوات تقريبا، كان والدي يصطحبني معه لتعلمها وتعلم فتونها حيث أنهافن (قبيلة آل خليفة) الكرام، تعلمت منه الأصول والشيلات القديمة الأصيلة).

كما يضيف الفنان زايد عتيق فيقول: (يعتبر الشيخ محمد بن عيسى آل خليفة الملقب بـ (الوائي) من أوائل الشعراء الذين كتبوا قصائد وشيلات العرضة، حيث يعتبر هو خير من أقرى العرضة البحرينية بالقصائد والشيلات المعروفة، يليه الشيخ عبد الله بن عيسى آل خليفة حيث تعتبر قصائدهما أساس العرضة البحرينية، وأتى من

هذه المنطقة، منطقة قلالي فيها فرقة (مرزوق بن أمان) حيث تشارك فيها كل من عائلة (الناعي والشروقي والجودر) وعائلات أخرى كثيرة، في منطقة الرفاع (بالحفظه الجنوبية) يشارك فيها أهالي منطقة الرفاع وأهالي منطقتي (جو وعسكر) حيث يقومون بأداء فن العرضة في ساحة للغفور له الشيخ علي بن خليفة آل خليفة وكذلك في ساحة للغفور له الشيخ سلمان بن حمد آل خليفة وكان الشيل الذي يلحن الجموع أبيات القصيدة هو عثمان الرويعي الملقب بـ (الرويعي الكبير)، أما في منطقة البدع فتشارك في أداء العرضة فرقنا أهل (الشمال والجنوب) من منطقة البدع وعائلة (الدوسري) وجموع القبائل الموجودة بتلك المنطقة بمشاركة من أهالي منطقتي (جو وعسكر)، في منطقة الجسرة تقام العرضة بمشاركة (العمابر) الذين لازالت لديهم فرقة متخصصة تزاول فنون الأداء بمشاركة أهالي عسكر⁽¹⁵⁾.

تجدر الإشارة إلى أن أداء فن العرضة يتمركز في المناطق والمدن السنية وينطبق هذا التوزيع على ممارسي فن (لفجري) أيضا.

أهم شعراء العرضة البحرينية

اعتدت العرضة البحرينية على عدد من فحول شعراء النبط الذين تميزوا بالكتابة والقدرة على الارتجال في ميدان العرضة، وهم في الأساس من فرسان فن العرضة، الذين ألّوا



من آلة «الطار» على اليمين «الطبل»
والخمر وضئ اليسار «الطبل» للأصوب



زوجان من «الطبل» المتوسط «الجم»
مع «الطبل» للأصوب والمرويس

فنهيم العرضة عندنا في منطقة الجسرة بالحفاظة
انشمائية، ومن شيالي قصائد العرضة المعروفين
والدي مسعود العميري وسعد زويد وفرحان مبارك
ودوخي الكبير وعلي الدوخي، والقصد من الشيلة
في العرضة هو المدح والفخر مما يؤيد التباهية لدى
الحاضرين، أما نحن (العمائر) فأقول ما نبدأ يذكر
الله جل جلاله (17).

جمعية العرضة البحرينية

استمر أداء فن العرضة لسنوات طويلة من
خلال دعوة فرق الفنون الشعبية لإحيائها من
قبل الحاكم في الأعياد والمناسبات الوطنية، وكان
لا بد من إيجاد إطار أو كيان مستقل ومتخصص،
ومع تطور نواحي وأنشطة المجتمع البحريني
وتناقص عدد الخبراء بهذا الفن ممن كان لهم
اتباع الطويل بالإدام بفنونها وحفظ نصوصها،
فكان أن برز إلى الوجود كيان جديد برعاية
ودعم رسمي من الجهات الرسمية التي تعنى
بفن العرضة للحفاظ عليها ونقل الخبرات إلى
الشباب الجديد ممن تم جمعهم واحتضانهم
في كيان جديد أطلق عليه اسم (جمعية العرضة
البحرينية).

يذكر الراوي سعادة الشيخ أحمد بن محمد
بن خليفة آل خليفة: (للمحافظة على فن العرضة
البحرينية أمر صاحب الجلالة الملك حمد بن
عيسى الخليفة عاهل المملكة عندما كان ولياً
للعهد بتظيم وتوثيق فن العرضة من خلال جمع
وتشجيع ودعم الشباب على أداء العرضة والتي
انبثق عنها تأسيس جمعية العرضة البحرينية
برعاية ديوان جلالة الملك حفظه الله ورعاه (18).

بعدهم كتاب آخرون ولكنهم لم يصلوا إلى مرتبة
الشعراء القدماء الذين تميزوا بالكتابة في ميدان
العرضة، فقد شاهدت الشيخ محمد بن عيسى
الخليفة وهو يلعب بالسيف في ساحة الشيخ علي
بن خليفة آل خليفة في قصر الحاكم، وهو يقول
الشعر ويعطيه للشيل للأداء الحي المباشر وهذا
هو ما اعتقدناه حالياً وهو (الشاعر في الميدان)،
ثم أتى بعدهم كل من الشيخ عبد الله بن عيسى آل
خليفة والشيخ خالد بن محمد آل خليفة والشاعر
الشيخ أحمد بن محمد آل خليفة والشيخ خالد بن
أحمد آل خليفة حيث أخذوا الأصول الأساسية
للكتابة للعرضة وساروا عليها، فلم يضيعوا ولم
يتصنعوا في كتابة الشعر، وهذا مما ساعد على
استمرار فن العرضة على الأصول القديمة (16).

أسماء وأماكن في فن العرضة

مارس أهل البحرين فن العرضة في عدد كبير
من مدنها وقرىها وأحيائها الشعبية القديمة، وقد
كان هذا الفن هو المتنفس الأهم والأكثر قدرة
على استيعاب فئات المجتمع السني، خصوصاً
ممن عرف عنهم الولاء لملائمة (آل خليفة) من
شباب القبائل اللواتية والفئات المنتمية إليها.

يذكر الراوي جمعة مسعود العميري: (كنا
نقيم العرضة في قصر الحاكم ثم نتوجه إلى مدينة
للحرق في بيت الشيخ محمد بن عيسى آل خليفة
وبيت الشيخ عبد الله بن عيسى الخليفة ثم نتوجه
إلى قصر القضيبية بالعاصمة المنامة ومن ثم نتوجه
لأداء العرضة في بيت صاحب السمو الملكي الشيخ
خليفة بن سلمان الخليفة رئيس الوزراء، حيث
تستمر العرضة مدة (7) أيام متواصلة ثم نعود



قصائد العذراء



إيقاع المارضة

عدلوه إن مال تدغن بالسيوف
من مهابتهم إذا شخص هتف
بأسهم شفت الملاك وقف
قصيدة للشاعر الشيخ أحمد بن محمد بن
خليفة آل خليفة
قال منهو تروغ واستراع
صايبه في الهوى جرح وسيع
صايبه بالهوى ظلي الارتفاع
فارج الخدين بو عنق تليع
بو دنيا بين الشهد ماع
ذايب بينهن عذب نجيع
اسمر اللون وعينه وساع
مثل عيني ريم مستريع
نظرته بين ترمي شعاع
كنها يا حمد حد التوريع
صابت العقل من راسي وضاع
في هواها دعت قلبي صريع
ردوا النشان لي يا أهل الارتفاع
لابتي يا أهل الهزم الارتفاع
قصيدة من قصائد عرصة المشاية وهي من
شيلات أهل البحرين قديما
ربعنا لي ركبو الجيش يا طول الثورع
لا يهابون المنايا ولا معهم شرود
ربعة الطيب تسرنا لي منه حضر
في نهار العيد يوم عسى يومه يعود
واطلب العبود يا خوي بنزول المطر
وقاطعوني في عناهم تقاطيع الثورع
وشاغبوني في صلاتي واذا على وضوء
قصيدة للشاعر الشيخ أحمد بن محمد بن
خليفة آل خليفة
خليفة عرجهم مثل الذهب
ما يخفى معنجه تحت التراب

قصائد العرصة
اخترت مجموعة من القصائد الخاصة بفن
العرصة كنماذج لإعطاء فكرة وتصور عن نوعية
النصوص الخاصة بفن العرصة وهي كثيرة.
قصيدة للشاعر الشيخ محمد بن عيسى بن
علي آل خليفة
فرسان ربي يا أهل الصوت الصليب
يا أهل المقام الطيب التي يذكره
بني خليفة يا موطين الحريب
لي جاء نهار فيه علم يشهد
عند داركم التو معين الطيب
والجار حقه في العرب ما ينكره
ذي دارنا من أول ملقى الغريب
خذنا قضاها عندما روى الثرى
واليوم هذا شيخنا عز القريب
عيسى شفيد الباس لي رد البرى
من زارنا يبشر بمعروف وطيب
والضد احنا له كما أسد الثرى
قصيدة للشاعر الشيخ أحمد بن محمد بن
خليفة آل خليفة
لابتي يا أهل العزة والشرف
مجلكم عالي وكل له يشوف
الخليفة هم خلف كل السلف
ذكرهم في ذروة التجد المعروف
هم هل الطولات سل منهو عرف
ينطحون بخيلهم كل الصوف
خلف الملقن بالثار ما تخطي الهدف
ما يهابون الرزايا والحتوف
ما يماشون الأراذل والجنف
في ذرى العالي لهم حصن ونوف
كل ركب من مكارمهم عرف
ينحرون الكوم لي جات الضيوف
هم خزام الصعب لي هاج ورائف

خط لحنى (ميلودي) ليست به أي انتقالات لحنية أو مقامية. وترتكز تلك الألحان على نبرات إيقاع العرضة الثابت، وهو الإيقاع الأساسي الوحيد المستخدم لأداء هذا الفن من خلال مجموعة من القصائد ذات الألحان المختلفة، وتنتمي تلك الألحان إلى الذاكرة الشعبية الجماعية، حيث أنها تشكل ميراثاً من الألحان الشعبية المتوارثة. تنتمي الغالبية العظمى من ألحان العرضة في مسارها اللحنى متخذة من مقام الراسات انطلاقاتها اللحنية وتتمركز في منطقة الجوابات من المقام بشكل خاص أي النغمات العالية الحدة. لذلك نجد أن أغلب شيالي العرضة تنتمي أصواتهم إلى طبقة التينور أي الأصوات الرجالية القادرة على إصدار النغمات الموسيقية العالية، التي يطلق عليها في الموسيقى العربية مصطلح (منطقة الجوابات) من المقام.

كل من شاهد حرايبهم هرب
واستخار و حط سيفه في لجراب
من هوايل حريهم شاف العجب
من سيوف داخله وسط لجراب
هم دروعي يوم تهتز الركب
والمنادي يوم لا يسمع جواب
اقتديهم بالعيال وبالنشب
واللي حزته من المال اكتساب
هم كسوني ثوب عز ما اكتسب
واحد مثله بعز وانتساب
ما تسيت احسانهم فيما وجب
لين تبلى جثتي تحت التراب

ونخلص من كل ما تقدم أن أغاني العرضة تتميز بالبساطة والعنوبة في الألحان من خلال

صور المقال من تلفزيون البحرين

المراجع

- | | |
|---|---|
| اعتمد الباحث في هذا البحث | خليفة الحلقة الثانية |
| على حلقات تلفزيونية بعنوان (عرضة أهل البحرين) من إعداد وتقديم الشيخ عيسى بن خليفة آل خليفة، إخراج عبدالرحمن راشد الرميحي وأحمد العميري، إنتاج تلفزيون البحرين | 9 - الراوي خميس بن حمد الرميحي الحلقة الأولى |
| 1 الراوي الشيخ عبدالله بن خالد بن علي آل خليفة الحلقة الأولى | 10 - الراوي الشيخ عيسى بن راشد بن عبدالله آل خليفة الحلقة الثانية |
| 2 الراوي الشيخ عيسى بن خليفة آل خليفة الحلقة الأولى | 11 الراوي الشيخ سلمان بن محمد بن علي آل خليفة الحلقة الثالثة |
| 3 الراوي الأستاذ خميس بن حمد الرميحي الحلقة الأولى | 12 الراوي المغفور له عبدالله حابر الصباح الحلقة الثالثة |
| 4 الراوي الشيخ عيسى بن راشد آل خليفة الحلقة الأولى | 13 الراوي ناصر حمود الدوخي الحلقة الثالثة |
| 5 الراوي الشيخ سلمان بن محمد بن علي آل خليفة الحلقة الأولى | 14 - الراوي الفنان إبراهيم السعد الحلقة الرابعة |
| 6 الراوي الشيخ عيسى بن راشد بن عبدالله آل خليفة الحلقة الأولى | 15 الراوي الأستاذ راشد المعودة الحلقة الثالثة |
| 7 الراوي الشيخ عيسى بن خليفة آل خليفة الحلقة الثانية | 16 - الراوي الفنان زايد عتيق مبارك الحلقة الأولى |
| 8 - الراوي الشيخ عيسى بن راشد بن عبدالله آل خليفة الحلقة الثالثة | 17 - الراوي جمعة مسعود العميري الحلقة الثانية |
| | 18 - الراوي الشيخ أحمد بن محمد بن خليفة آل خليفة الحلقة الثالثة |

آلة العود

في الحضارة العربية الإسلامية

بين التنظير العلمي والممارسة الموسيقية

<http://www.lloydhayer.com/OudNajran.ais.g1>

عزيز الورثاني*

كاتب من تونس

1. مكانة آلة العود في الحضارة العربية الإسلامية من خلال المصادر النظرية القديمة

”العود ملك الآلات ورمز الموسيقى العربية القديمة والحديثة (1).“

إن الحديث عن الموسيقى العربية في الجزيرة العربية مرتبط بعدة وقائع فنية وحضارية، لعل أهمها الغناء. وأن العديد من المصادر التاريخية تؤكد على أهمية هذا النمط الموسيقي، وهذا ما يفسر كثرة ولع الملوك والأمراء الذين مرّوا بمختلف الحقبات التاريخية بالغنون وأهمها الموسيقى والغناء، إلا أن الغناء القديم كان يغنى بالمصاحبة الموسيقية، يعني هذا أن مسألة الآلات الموسيقية كانت مطروحة

بصفة واضحة ونحن نعلم أن أغلب الآلات الموسيقية التي كانت تعتمد في الغناء عند العرب من الجاهلية إلى فجر الإسلام هي الدفوف والمزامير والتي بدورها نجدها مذكورة في معظم الأحاديث النبوية إلى جانب ذكرها في العديد من مواقف الفقهاء المسلمين.

كما أن للعود حضوراً هاماً قبل وبعد فترة الإسلامية في الجزيرة العربية، وبالإضافة إلى أن مختلف الشواهد الأثرية المتوفرة حالياً تعطي لمحة عن ظهور هذه الآلة في أغلب أقطار المنطقة العربية² مع تنوع في الأصناف وتعددتها واختلاف التسميات³، ويذكر في بعض المراجع المتعلقة بألة العود في الآثار العربية بأنه: "ومن الأمور المؤكدة أيضاً أن آلة العود قد عرفها العرب قبل الإسلام في الجزيرة العربية وأطلقوا عليها أسماء مختلفة بعضها عربية وبعضها معربة، منها المزهر والربط والموتر والمستجيب وذو الزير وذو العتب والكران. ومن الكران أطلق العرب في الجاهلية على الغنية التي تستعين بالضرب على العود في غنائها بالكريته"⁴.

كما أن أغلب ما يشار إليه في ما يخص آلة العود يأتي من خلال ما كتبه الشعراء العرب في إطار مجالس الشعر والغناء، لكن أهم ما يمكن استنتاجه إلى أن أغلب ما تناولته المصادر التاريخية أن العود دخل إلى الجزيرة العربية من بلاد الرافدين حيث يُذكر بأن البحوث التاريخية تنص على أن العود قد عُرف في العراق من العصر الأكدي (2170 - 2350 ق.م)، حيث ظهرت أشكاله في الرسوم المحزوزة على بعض الأختام الإسطوانية التي تعود إلى تلك الحقبة التاريخية، وتفيد المصادر التاريخية كذلك على أن هذه الآلة تظهر على الكثير من الرقم الطينية التي ترجع أثارها إلى العصر البابلي⁵، كما يضيف صبحي أنور الرشيد في نفس السياق من خلال حوصلته لأصل آلة العود أنها الآلة المفضلة على بقية الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية إلا أنه يرجح أصل استعمالها إلى عصور ما قبل الإسلام في

أقطار الشرق الأدنى، كما أنه يؤكد على أن العود الذي عرفته العصور ما قبل الإسلامية لا يتماثل مع العود المستعمل في العصور الإسلامية ويقول في هذا الصدد: "إن التحسينات والتغيرات التي طرأت على العود وأوصلته إلى الشكل المستعمل في العصور الإسلامية، قد تمت في العصر الساساني وهو العصر الذي سبق ظهور الإسلام"⁶...

لكن على عموم المصادر التاريخية القديمة فإنها لم تتطرق بشكل دقيق للشكل العام للعود إلا أنها اقتصرت على ذكر المواد المعتمدة والمتمثلة في رقيق الخشب واعتماد الأمعاء المبرومة أو الحرير بالنسبة إلى صنع الأوتار، فعموماً عند البحث في مختلف المصادر المكتوبة نلاحظ أن ما تناولته الكتب التي تعنى بتاريخ العود تنقسم إلى مصادر ذات جوانب علمية ومصادر أخرى أخذت جانباً أسطورياً⁷.

إلا أن مفهوم آلة العود تبلور وتطور عند العرب القدامى خاصة مع دخول الإسلام في المجتمعات العربية، ولعل أهمها كان في العصر الذهبي والمعروف بعصر هارون الرشيد خلال ولايته على الدولة العباسية حين ازدهرت الموسيقى العربية العملية منها والنظرية، حيث أن هذه الفترة التاريخية كانت زاخرة بأعظم الموسيقيين والملحنين والعلماء والمنظرين، حيث يظهر لنا هذا من خلال العناية التي حظيت بها الآلة عن طريق الكتابات والدراسات النظرية العديدة التي وردت عن مجمل الفلاسفة العرب الذين نذكر منهم (الكندي، ابن المنجم، ابن زيلة، صفى الدين الأرموي، إخوان الصفا، اللاذقي، الفارابي، ابن الطحان، ابن سينا)، وتواصل هذا في مجمل الفترة التاريخية الممتدة من صدر الإسلام إلى حدود القرن الخامس عشر ميلادي، وهي الفترة المعروفة بظهور أبرز محاولات التنظير العلمي⁸ انطلاقاً من المدرسة العودية والمدرسة الطنبورية على غرار المدرسة المنهجية والمتمثلة في رائدها ومؤسسها صفى الدين الأرموي⁹.

وإن في اختيارنا للتطرق إلى المسألة التاريخية

آلة العود هو تفعيل وتثمين لقيمتها الحضارية والثقافية والتي بدورها تمثل رمز الموسيقى العربية منذ فترة تاريخية قديمة تمتد من عصر الجاهلية إلى فجر الإسلام⁽¹⁰⁾.

لذا فبعد ما تقدمنا به من ملامح تاريخية عامة تخص آلة العود فسنعتمد في هذا الجانب من البحث على تقديم موجز لأهم تجارب ومحاولات التنظير العلمي التي وردت في دراسات وكتابات تاريخية قيّمة ودقيقة اعتمد فيها قسمة الأبعاد النغمية انطلاقاً من دساتين آلة العود التي هي تمثل وسيلة لاستخراج وتصنيف النغمات، إلى جانب بعض الكتابات الأخرى التي ورد فيها جزء خاص بتقديم الخصوصيات الأورغولوجية للآلة وتصنيفها إلى جانب طرق الصنع والمواد الخاصة بتركيب الآلة أو في جانب آخر ذكر للمحاولات التي تضمنت نماذج تعليمية تساعد المتلقين من العزف على العود.

1.1. آلة العود لدى الكندي⁽¹¹⁾

لقد خصص الكندي في كتاباته جانباً كبيراً لآلة العود من خلال التدقيق في وصفها وذكر مقاييسها وخصوصياتها النغمية، حيث أنه تطرّق في رسالته المنشورة بعنوان رسالة في اللحن والنغم إلى ثلاث نقاط هامة، اعتنت أولاً بجانب الصناعة الخاصة بالعود حيث ورد الفصل الأول بعنوان القول في تركيب العود. أما الفصل الثاني فخصص إلى شرح كيفية استخراج النغمات وصناعة الأوتار انطلاقاً من دساتين العود وقد جاء هذا العنصر تحت عنوان في معرفة الوتر والنغم، أما القسم الثالث من الرسالة فهو الجزء الأهم في تاريخ التنظير الخاص بآلة العود والمتعلق بوضع قواعد ومنهج لتدريس آلة العود والذي جاء تحت عنوان في رياضة اليدين.

ففي الفن الأول من الرسالة يعطي الكندي أهم التفاصيل المتعلقة بالقياس والعمق، حيث يقول: "فأول ذلك أن يكون طوله 36 اصبع منضّمة بالأصابع المثلثة الحسنة اللحم ويكون

جملة ذلك ثلاث أشبار، وعرضه 15 اصبع وعمقه 7 أصابع ونصف وتكون مسافة عرض المشط مع الفضلة التي تبقى وراء 6 اصابع وتبقى مسافة الأوتار 30 اصبع"⁽¹²⁾.

لكن من الواضح في هذا الجزء أن الكندي من خلال هذه الرسالة لم يتطرق إلى تحديد مادة الصنع أو الأنواع التي يمكن اعتمادها، ومع ذلك فلقد أشار إلى الفاعلية والدقة في حذق صناعة العود وهو على علم ودراية بالمسائل الفيزيائية ولكن لم نحصل على تفسير معمّق لدوي الصوت.

أما في الجزء الثاني الذي يرد تحت عنوان "في معرفة الأوتار والنغم" خصصه الكندي لتحديد عدد الأوتار، حيث يستهل بقوله: "أما الأوتار فهي أربعة أولها البم وهو وتر معاء دقيق متساوي الأجزاء وليس فيه موضع أغلظ ولا أدق من موضع، ثم طوي حتى صار أربع طبقات وقُتل قتلاً جيداً، وبعده: المثلث وسبيله سبيل البم بطبقة وهو من طبقتين غير أنه من إبر يسم حتى قُتل فصار في قياس الطبقتين من المعاء في الغلظ. وبعده: الزير وهو أيضاً أمتن من المثني بطبقة واحدة وهي أن يكون من طبقة واحدة وهو أبريسم في حال طبقة من كبقات المعاء"⁽¹³⁾.

وانطلاقاً من تحديد المادة الأساسية لصناعة الأوتار يأتي في المرحلة الموالية لتقديم التسوية الخاصة بالعود، وحسب ما جاء في رسالة اللحن يصف الكندي النغمات المطلقة للعود حسب موضعها في الحنجرة (تحديد النغمة الخاصة بالوتر عن طريق الحنجرة) والتي تكون حسب هذا الترتيب: البم والمثلث والمثني والزير⁽¹⁴⁾.

ومن هنا يعطي الكندي وصفاً دقيقاً للنغمات والتي يقدمها في 7 نغمات (مطلق البم، سبابة البم، وسطى البم أو بنصره، خنصر المثلث وهي أيضاً مطلقة المثلث، سبابة المثلث، وسطى المثلث أو بنصره، خنصر المثلث وهي أيضاً تعرف بمطلق المثني)⁽¹⁵⁾.

البربر الثاني	البربر الاول	المعنى	الملت	البرم
ط ي ك ن ل ا ج	د ه و ز ح ط	ا ل ا ب ج د	و ز ح ط ي ك	ا ب ج د ه و

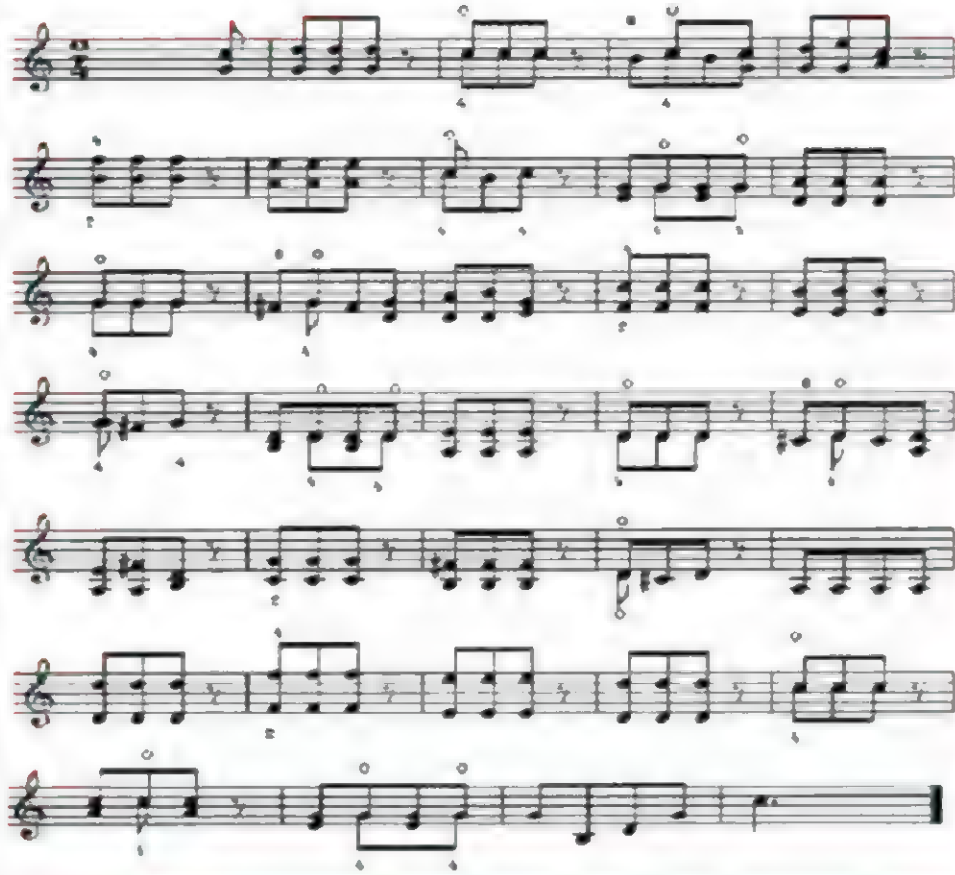
في هذا الجدول الحروف التي هي من طائفة واحدة بالاسماء (البربر) والبربر الثاني (16)

كما تعرض الكندي في رسالة اللحن والنغم في بابها الثالث إلى محاولات تدوين شملت بعض التمارين الخاصة بألة العود والتي يطلق عليها في الفن الثالث "في رياضة اليديين لذلك"، وهو عبارة عن مدخل وسبيل إلى التعليم والألف للأصابع في التنقل على الدساتين، فإن من استعمل ذلك وأحكمه وأسرع فيه قبل أن يقصد إلى التعليم - أسرع إلى القبول⁽¹⁸⁾، مع الإشارة هنا إلى أن الكندي يعتبر أول من دَوَّن الموسيقى الأحرف الأبجدية وذلك من خلال اتباع طريقة تتمثل في تحديد الوتر والنغمات المراد أدائها والمشار إليها بالأحرف الأبجدية العربية (انظر المثال 1 و2)، كما أن الاقتراحات التي توصل إليها الكندي تعد من المقترحات الهامة في تاريخ التطوير المنهجي لألة العود في الحضارة العربية الإسلامية إلى حد الفترة المعاصرة، وهذا من خلال ما يبين فيه المؤلف من صعوبات تقنية عن طريق استعمال الدساتين والمضرب، وإن أهم ما اعتمده الكندي في مقارنته هو أداء درجتين في

كما يشرح الكندي في نفس السياق العلل النجومية التي ذكرها الفلاسفة وذلك بأن العود وُضع حسب النغم السبع التي تمثل نظيرة للكواكب السبع الجارية ويتطرق الكندي إلى وضع شرح ما يقابل كل نغمة من هاته النغمات، أما عن الانفراد فيقول: فمطلق البرم - التي هي أول النغم وأضعفها - نظيرة زحل، إذ هو أعلى السبعة وأبطاها سيراً وبعدها سبابة البرم - نظيرة المشتري - إذ كان يتلو زحلاً في العلو وكذلك وسطى البرم التي يقابلها المريخ، أما الخنصر فهو يمثل الصلة الخاصة بالشمس وسبابة المثلث ما يقابلها للرهرة أما وسطاها فهي لعطارد وخنصره للقمر⁽¹⁶⁾.

ويأتي تفسيره لربط النغمات بالنجوم على أن القوم يختلفون في سائر الأشياء وذلك لاختلاف بلدانهم وأهوائهم وميائهم وثمارهم وأن العلة في هذا الاختلاف مطالع النجوم وانفراد كل كوكب يقوم دون قوم لذلك اعتمد الكندي اختلاف النغمات باختلاف النجوم في العلو⁽¹⁷⁾.

تمرين للضرب على آلة العود (يعقوب بن إسحاق الكندي)



شذوذج 2: تمرين للضرب على العود من تأليف الكندي. مجلد لعلامات الكتابة الموسيقية الحديثة (24)

عدد الأوتار والحواص الباطنية الخمس للإنسان والمتمثلة في الفكر والذكر والذهن والتمييز والإدراك، كما أشار إلى هذا من خلال ما يمكن اشتباهه بالكواكب وعدد الأصابع كما يستعرض في نفس الرسالة الإمكانيات الأخرى لتسوية العود ذي السبع أوتار والثمانية أوتار والعشرة أوتار: فهو في النهاية يتطرق إلى تفسير عدد الأوتار نسبة إلى الحواص التي يمتلكها الإنسان⁽²¹⁾ مع التأكيد في البداية إلى أن العود في عصره كان يحتوي على أربعة أوتار فقط.

واستناداً إلى ما تعرض إليه الكندي في رسالته لدراسة آلة العود فإنه كان له الفضل في

أن واحد لإعطاء المتعلم الضربة على المتقل بين الدساتين واعتماد تألف الأصوات.

وفي نفس السياق اعتنى يعقوب اسحاق الكندي بآلة العود من خلال رسائله الأخرى حيث تذكر الرسالة بعنوان المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة أوتار على الأصناف المستحدثة لآلة العود، إضافة إلى أن الكندي قد حاول في كتاباته الخاصة بالتنظير العلمي للموسيقى إلى تفسير الأصناف المستحدثة من آلة العود من خلال ما أضافه للعود من وتر خامس والذي جاء وضعه تحت وتر الزير حيث يفسر الكندي هذه الإضافة إلى التشابه الموجود بين

إرساء عدة قواعد ومناهج خاصة بألة العود إما على مستوى الصناعة أو المناهج التعليمية كما أنه فسح المجال كذلك إلى الفلاسفة والمنظرين العرب من معاصريه إلى مزيد العناية بالتنظير وتعمير الصورة الخاصة بألة العود التي تمثل رمز الحضارة العربية الإسلامية.

2.1. آلة العود لدى ابن المنجم⁽²²⁾

حسب ما توصلت إليه الأبحاث في العلوم الموسيقية فإن الرسالة في الموسيقى تعود إلى كاتبها يحيى بن علي بن يحيى المنجم حيث اعتمد فيها على الوضع الصحيح لكل نغمة وذلك حسب ما يقابلها في السلم الموسيقي العربي ومقارنتها بالسلم الإغريقي القديم مشيراً إليها بدساتين آلة العود⁽²³⁾، ويظهر ابن المنجم في الجزء المخصص للغناء على أكثر من ثمان نغمات على تحديد أنواع النغم بالاعتماد على ما أقره اسحاق الموصلي، إلا أن ابن المنجم على عكس ما تطرق له الفلاسفة أمثال الكندي، فإنه لم يعتمد في كتاباته على الحديث عن الجانب الأورغولوجي للعود، بل اقتصر على اعتماد آلة العود لتحديد نوع وصفة النغمة، بالإضافة إلى أن ابن المنجم تعرض إلى تقسيم رقة العود حسب القواعد التي وضعها الكندي من خلال مواضع الأصابع ومجرها في الأوتار (وسطى في مجراها، ابتداءً من وسطى البيم، بنصر في مجراها ابتداءً من سبابه المثلث)⁽²⁴⁾، مع الإشارة إليها بالأحرف الأبجدية العربية، كما أن ابن المنجم يؤكد على أهمية استعمال نغم البيم ونغم المثلث وذلك خاصة بما يتعلق بالغناء والعزف حيث أنه يستعرض من خلال رسالته في باب مخصص لهذا الغرض الأسباب التي من خلالها تستعمل هذه النغمات في الصناعة ويؤكد على أن اعتماد المثلث والبيم أبلغ وأتم ولا يفني عنها وجود نظراء لها المثني والزير في التطبيق العلمي ويعود أساسها إلى الجمع بين النغمتين أحدهما حادة والأخرى غليظة في نغمة واحدة فتكون لها وقع لذيذ جميل في الأذن ينأى

بها عن الرتابة والملل⁽²⁵⁾ (وهنا إشارة إلى أن ابن المنجم يفضل هذين الوترين لسبب ينحصر في قوة الصوت فقط)، وكما يفسر المنجم أن، لوتر البيم والمثلث صفة غير مكتملة وهذا يعود إلى أن هذه النغمات ليست لها نظائر ومرادفات أو نغم بديلة التي تحدث على وتر المثلث والزير (...)

لكن في تحديد أصول النغم يفسر ابن المنجم في جانب آخر بأن للحصول على النغمات الأصلية في طبقاتها الأصلية فذلك يعود على المثني والزير، حيث يقول في هذا الصدد: فعلى هذا المذهب تكون النغم العشر على المثني والزير أصولاً، لكن منها (أو بعضها) نظائر أو نغم بديلة على البيم والمثلث تعرف بنفس أسمائها من حروف الجمل، وليست لنغم المثني والزير كلها نظائر البيم والمثلث كما أن نغم البيم والمثلث ليست كلها نظائر لنغم العشر التي تحدث في المثني والزير⁽²⁶⁾، والتي يصفها بأوتار الشدة واللين.

إن من الملاحظ أن ابن المنجم يعتمد على آلة العود بالأساس في تحديد النغمات وفروعها وهو ينطلق أيضاً من نظرية اسحاق الموصلي، إلى جانب أن التفسيرات التي يقدمها في تحديد أصول النغمات وتركيبها فهي تمثل جميع أساليب الأداء الخاصة بالنغمات مع تركيز الصفة التي تصدر عنها باعتماد التقنيات المتاحة للآلة، بالإضافة إلى أن هذه الطريقة ما زالت إلى حد الآن معتمدة وخاصة بما يعني بطريقة العزف المزجج على الوترين في آن واحد والإعادات في الدواوين النغمية وهي طريقة في الأداء تخص أساليب العزف التقليدي في مختلف المدونات الموسيقية التقليدية العربية، كما أن ابن المنجم في تقديمه لكل نغمة يشير إلى إمكانية تصويرها إما على نغمات أخرى أو على ما يقابلها من نظير في الأوتار التي يصفها بالدقة والغلط (البيم والمثني).

3.1. آلة العود لدى الفارابي⁽²⁷⁾

الفارابي من الفلاسفة البارزين في تاريخ

المقام	(مجنات السبابة)	السبابة	مجاويل وسبابة في النغم	النغم	النغم
1=	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{6}{5}$
دولاب	1	2	3	4	5
دولاب	6	7	8	9	10
دولاب	11	12	13	14	15
دولاب	16	17	18	19	20
دولاب	21	22	23	24	25
دولاب	26	27	28	29	30
دولاب	31	32	33	34	35
دولاب	36	37	38	39	40
دولاب	41	42	43	44	45
دولاب	46	47	48	49	50
دولاب	51	52	53	54	55
دولاب	56	57	58	59	60
دولاب	61	62	63	64	65
دولاب	66	67	68	69	70
دولاب	71	72	73	74	75
دولاب	76	77	78	79	80
دولاب	81	82	83	84	85
دولاب	86	87	88	89	90
دولاب	91	92	93	94	95
دولاب	96	97	98	99	100

النموذج 3: خمسة دساتين آلة العود لدى الفارابي

بدرساتين العود والتي تطرق إليها أيضا كل من الكندي وابن المنجم، ويقدم الفارابي دساتين العود على أنها تساعد على استخراج اثنتي عشرة نغمة⁽³⁰⁾، وهي جميع النغم التي يستعملها العود وهي الأكثر استعمالاً وبعضها يستعمل أقل وذلك انطلاقاً من دساتين الخنصر والبصر ووسطى زلزل ومجنز الوسطى وتتوسطها وسطى الفرس ثم السبابة ومجنزبان السبابة ذلك وكما هو مبثوث في الرسم البياني⁽³¹⁾.

فعلى رغم ما قدمه الفارابي في كتاب الموسيقى الكبير من مقالات اعتتبت بجانب كبير منها بأهم جوانب الصناعة الموسيقية باعتماد العود، إلا أن انقسام الخاص بألة العود اقتصر على تحديد النغمات وتألفاتها من الأجناس انطلاقاً من قسمة الدساتين ولم يتطرق إلى تحديد المقاسات التي تستلزم لصناعة العود وذلك على غرار ما اعتمدته المنظرون السابقون كما لم يتعرض إلى اقواعد التي تخص صناعة الآلة من ناحية الأخشاب التي يستحسن التركيب منها.

4.1. آلة العود لدى ابن زبلة⁽³²⁾

يتعرض ابن زبلة في كتابه إلى التسوية الخاصة بألة العود من خلال حديثه عن طول اوتر الذي يحدد بالمسافة ما بين المشط والأنف

الصناعة والتظير للموسيقى من خلال كتاباته التي خصت وبالأساس في الأمور النظرية العلمية للموسيقى، حيث أنه ألف أهم كتاب يعني بجميع المسائل النظرية للموسيقية بعنوان كتاب الموسيقى الكبير، وهو مرجع جامع لأهم ما يلزم للممارسة الموسيقية، وفي سياق المقال الخاص بالصناعة الموسيقية يقدم الفارابي في جزء مفصل إحصاء النغم الطبيعية في آلة العود حيث يعتبرها الآلة التي تعطينا النغم الطبيعية، حيث يقول في افتتاحية الرسالة: ونقصد إلى الآلات التي تعطينا النغم الطبيعية وإلى ما هو أكثر إعطاء للنغم وأكمل هي العود⁽²⁸⁾، ويعتمد المؤلف في تقديمه لألة العود على نموذج ذي 5 أوتار حيث تكون فيه أقل النغم هي البهم ومناظرها في الجواب نغمة سبابة للثني... ومن الأسباب التي تجعل من الفارابي تأكيداً على إضلفة اوتر الخماس تعود إلى عدم توفر إمكانية صياح سبابة للثني، ويقول في هذا السياق: وإذا طلبنا بعد ذلك صياح سبابة للثني لم نجد في دساتين العود ولنكمل فيها تمام الدور الثاني من أدوار اقوى ونشد وترأ خامساً⁽²⁹⁾.

فتعود اذن إضلفة الفارابي للوتر الخماس بالأساس كمحاولة لاكتمال النغمات المستخرجة من العود مع اعتماده على نفس القسمة الخاصة

على الربع من جهة الملاوي وشد عليه الدستان الأسفل وهو الدستان المنسوب إلى الخنصر، فيكون بين مطلقة وبين خنصره: الذي بالأربع ثم قسم طوله أيضا وأخذ تسع الطول إلى الأنف⁽³³⁾ (...). وهنا من الملاحظ إلى أن ابن زيلة يعتمد في دراسته على النموذج الخاص بابن سينا، وبذلك فإن التسوية الخاصة بالعود مماثلة لما قدمه ابن سينا، بالإضافة إلى أن المؤلف قد تعرّض إلى تحديد أوتار العود في 5 أوتار، كما يؤكد على نوعية الأوتار فيقول: فحيلته أن يعلق على العود ثلاثة أوتار من جنس واحد متساوية في الغلط⁽³⁴⁾، وتجدر الإشارة هنا إلى أن ابن زيلة عند تقديمه لآلة العود لم يكن دقيقاً من الناحية العملية بل اعتمد على الجانب النظري فقط من خلال تحديده للدساتين وهدد الأوتار ونوعيتها متغافلاً كل ما هو يعنى بالصناعة الخاصة بالآلة وفي تحديد نوعية المواد المستعملة، إلى جانب عدم تعرضه إلى مقاييس التركيب وطرق العزف كما لم يطرح ابن زيلة المسألة المتعلقة بحدوث الصوت بل اقتصر على تحديد تأثير الصوت في الطبائع، وذلك على غرار ما ورد في كتابات المنظرين والفلاسفة من معاصريه الذين تعرضوا إلى البعض من هذه الجزئيات.

5.1. آلة العود لدى إخوان الصفا⁽³⁵⁾

يقدم إخوان الصفا في الرسالة الخامسة والمخصصة للموسيقى ماهية الصناعة الموسيقية من خلال التعرّض إلى تجزئة هذا الموضوع إلى عدة فصول تعلّقت أهمها بامتزاج الصوت وتناغمه إلى جانب ربط حركة الأفلاك مع ما يقابلها بالنغمات، كما تعرضت الرسالة في هذا الفصل إلى تحديد كيفية صناعة الآلات وإصلاحها، وفي هذا السياق فإن أهم ما طرّح هو الاهتمام بآلة العود، حيث يقدم إخوان الصفا آلة العود على أنها من أتم الآلات التي استخرجها الحكماء وأحسن ما صنعوه آلة مسماة بالعود⁽³⁶⁾.

وانطلاقاً من هذه القولية يتعرض إخوان الصفا في هذا الفصل إلى تقديم الخصوصيات الأورغنولوجية لآلة العود وإعطاء نموذج للآلة من خلال تحديد مختلف المقاييس والدساتين وحسب الآراء المدونة في الرسالة نلاحظ تأكيدهم على أخذ العود لأخشاب حسب الموضع الذي سيعتمد للآلة: ينبغي أن تتخذ الآلة التي تسمى العود خشباً طوله وعرضه وعمقه يكون على النسبة الشريفة، وهي أن طوله مثل عرضه ومثل نصفه، ويكون عمقه مثل طوله، وعنق العود مثل ربع الطول، وتكون ألواح رُقافاً متخذ من خشب خفيف، ويكون الوجه رقيقاً من خشب صلب خفيف يطن إذا نقر⁽³⁷⁾.

فعلى غرار الكتابات الأخرى والتي تعرضت لنفس المسألة الخاصة بالعود فنلاحظ أن إخوان الصفا تطرقوا كذلك إلى تصنيف أنواع الخشب التي يمكن إدراجها في أجزاء الآلة وذلك طبقاً لأقوال أهل الصناعة مع تأكيدهم على أنواع الخشب الخاصة بمختلف أجزاء الآلة لكن والملفت للانتباه في أن النموذج المعتمد في هذه الرسالة هو عود ذو 4 أوتار تم تحديد نسب الغلط فيها حيث تأكدنا من هذا من خلال ما ورد: على أن يكون غلط البيم مثل غلط المثلث ومثل ثلثه، وغلط المثلث مثل غلط المثني ومثل ثلثه، وغلط المثني مثل غلط الزير ومثل ثلثه⁽³⁸⁾، وفي هذا السياق نلاحظ أن إخوان الصفا قد اعتمدوا مقاييس لفظ الأوتار مختلفة عما ورد في كتابات المنظرين السابقين.

كذلك وفي السياق نفسه، تقدم الرسالة في القسم الخاص بالآلات الموسيقية علاقة النغمات الصادرة من العود بالطبائع والأمزاج حيث يتعرض هذا القسم في المرحلة الأولى إلى تقديم طريقة لتسوية العود (إصلاح النغم ومعرفة ما يكون بينهما من النسب) حيث أن صحة النغمات تفسر طبيعة المزاج، كذلك تكون محاكية لحركات الأشخاص والأفلاك والكواكب⁽³⁹⁾، حيث أن النغمات يمكن أن تلذذ منها الطباع والنفوس.



صورة ١٤: المصنف مسدوق العود لدى ابن سينا (٤٤)

دساتينه ويكون لغيرنا أن يجتهد لينقل الكلام منه إلى سائر الآلات إذا عرف الأصول فتقول أن العود قد قسم طول ما بين مشطه وأنف ملاويه على الربع من جهة الملاوي (٤٢)، كما أن ابن سينا اعتمد قسمة أوتار العود بالاعتماد على ما سبقه من المنظرين أمثال الكندي وإخوان الصفا إلى جانب اعتماده على 3 دساتين حديثة والمعروفة بالزلزلية (٤٣)، وانطلاقاً من نظريته أصبحت دساتين العود تعتمد على القسمة الثنائية والتي اعتمد فيها على عود ذي 5 أوتار خاضعة لتسوية مخالفة لما هو قد ورد لدى منطري المدرسة العودية ونخص بالذكر هنا الكندي.

7.1. آلة العود لدى ابن الطحان (٤٥)

يتعرض ابن الطحان في كتابه إلى جزئين، الأول يتعلق بالصناعة العلمية المنطقية والثاني يتعرض فيه إلى الصناعة العملية للموسيقية، فعلى خلاف ما أوردته كتابات افلاسة أمثال الكندي والفارابي وابن سينا من خلال معالجتهم للموسيقى في مؤلفاتهم من ناحية التنظير العلمي، فإن ابن الطحان يعالج الموسيقى من الناحية العملية التي يفهمها المحترف من معاصريه في تلك الفترة (٤٦)، كذلك يمثل ابن

أما فيما يتعلق بدساتين العود فإن طريقة إخوان الصفا مخالفة لطريقة الكندي في استخراجها وذلك من خلال قسمة الوتر الواحد إلى أربعة أقسام متساوية ويعتمد دستان الخنصر عند الثلاثة أرباع مما يلي عنق العود، ثم يقسم طول الوتر عند دستان التساوية إلى المشط بتسعة أقسام (٤٠).

وانطلاقاً من المثال المعتمد لدى إخوان الصفا نلاحظ أنه لا يوجد أي خلاقات مع النموذج الخاص بالكندي، لكن تبقى رسالة الكندي المتعلقة بالعود الأكثر دقة وعمقا في تقديم مختلف الجوانب المتعلقة بالآلة وذلك بتحديد مقاييس العود إلى جانب محاولات الكندي لتقديم نمازين خاصة بالعرف على هذه الآلة.

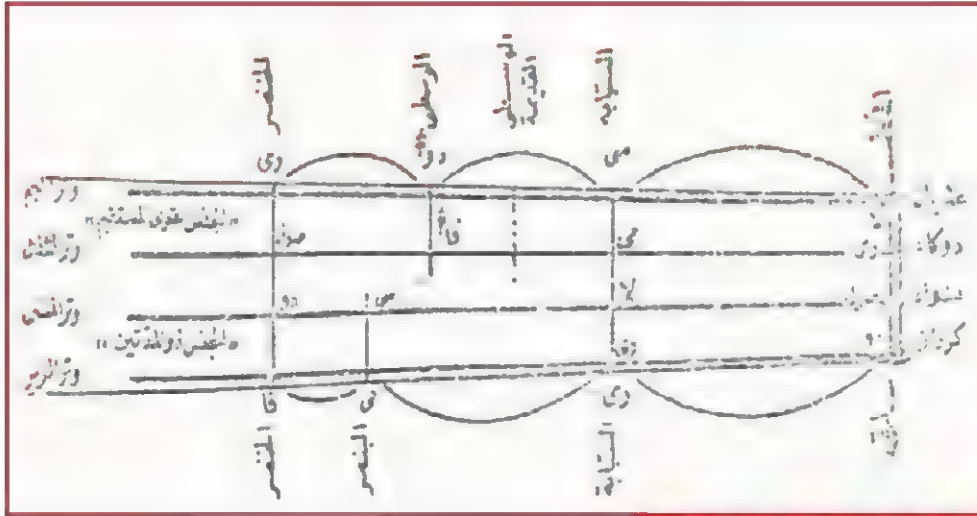
6.1. آلة العود لدى ابن سينا (٤١)

حيث أنه تميز على بقية المنظرين العرب من خلال تطرقه إلى التقسيم الأورغولوجي للآلات للموسيقية وذلك انطلاقاً من تركيبها والهيكل العام، حيث يقول في هذا الصدد: الآلات على أقسام فمنها ذات الأوتار ودساتين ينقر عليها كالكبريط والمشهور المتداول عند الجمهور هو البريط وأن كل شيء أشرف منه غير معروف بين الصانع جداً فيجب أن تتكلم على أحواله ونسب

الطحان من المنظرين الذين اعتنوا بجانب الصناعة الخاصة بآلة العود بشكل مفصل وهذا ما افتقدته كتابات الكندي، كما نجد أن ما تطرّق له ابن الطحان من الناحية الأورغولوجية لآلة العود هو مماثل لما ذكره الكندي في رسالته "في اللحن والنغم"، حيث يستعرض ابن الطحان في كتابه حاوي الفنون وسلوة المحزون في الجزء الثاني إلى مختلف الجوانب التي تعنى بآلة العود، انطلاقاً من الأبواب المخصصة له والتي جاءت في العناوين التالية (في معرفة من استنبط العود وذكر اختلاف الناس فيه، في كمية العود وكيفيته وأسمائه، في معرفة الدساتين وأسمائها وشدها والغرض المقصود منها، في الأوتار وطباعها وأسمائها وتخيرها وتركيبها، في معرفة أفضل من أوقع بالعود من الفرس وعدد الطرائق الفارسية، في معرفة أفضل من أوقع على العود العربي وغنى عليه الغناء العربي، في وصف العود ومدحه وتفضيله على سائر آلات الغناء وتشبيهه وما قال فيه الشعراء، في معرفة من وضع الزير من الأسفل واليم من فوق، في الإصلاحات التي تفسد فيها الأوتار وتصلحها)، إذن من خلال استعراضنا للأبواب التي خصصها ابن الطحان في وصفه للعود نلاحظ أن الكاتب لا يهمل أي جانب من الجوانب العملية للآلة وذلك انطلاقاً من طرحه لمكانة العود داخل المجتمعات العربية الخاصة بالفترة العباسية إلى جانب عرضه لمختلف التسميات الخاصة بالعود، كما أعطى جانباً هاماً خُصّ بالمكونات الخاصة بصناعة العود حيث يقول: أما كيفية العود؛ فينبغي أن ينظر قدم ما وجد من الخشب الشربيني السبط الخالي من التسير والتشفيق والتعقيد والاضطرام وأثار المسامير، فينشر رقيقاً (...) ويرقق الجميع ترقيقاً محكماً، ويشر كلا وجهين قشراً معتدلاً⁴⁷، وأكمل العيدان وأعدّها ما كان من إحدى عشرة سيرة، قد يعمل ثلاثة عشر أيضاً ليتكون ظهره ويتدور، ولا تركب بعضها على بعض، بل توثّق.

فما يمكن تحديده في هذا الجانب أن ابن الطحان قد أعطى مختلف القواعد والمقادير الخاصة بصناعة العود والخاضعة لمقاييس الصوت لتلك الفترة ويضيف على ذلك تحديد طول العود حيث يقول: فيحتاج أن يكون طوله 40 اصبعاً بالأصابع المضمومة وعرضه 16 اصبعاً بالأصابع المضمومة أيضاً وعمقه 12 اصبعاً وتركيبه المشط منه على اصبعين وكسر وتقدير عنقه الذي يركب عليه شير واحد وعقد ويكون طول بنجقه شيرا وعقد، عدد ملاويه ثمانية⁴⁸. لكن من الملاحظ هنا أن مقاييس صنع العود لدى ابن الطحان تختلف من حيث المقادير التي وضعها الكندي في رسالته في باب تركيب العود، حيث أن نموذج الكندي أقل حجماً وذلك بالاستناد إلى الطول والعرض والعمق وأكثر عنصر اختلافاً هنا هو من ناحية العمق، فالعود الذي يقدمه ابن الطحان له أكثر عقماً كما يظهر اختلاف من ناحية وضع المشط حيث يؤكد الكندي على حساب وضع المشط بست أصابع أما ما ورد عند ابن الطحان فهو يساوي اصبعين وكسر، وفي نفس الإطار فإن الكاتب يعطي وصفاً دقيقاً من حيث الجودة المحبذة في صناعة العود من خلال تأكيده على أن أطيب العيدان تكون بلا نقوش ولا ترزين ولا ترصيع ولا عاج ولا ابنوس بل خشباً واحداً⁴⁹. وفي هذا الجانب نجد أن المؤلف دقيق جداً من حيث تركيزه أكثر على جانب التصنيع وتقديم أهم التفاصيل التي من شأنها إعطاء النموذج الأمثل للعود الخاص بابن الطحان، كما لا يفوتنا علماً فإنه على سائر الفلاسفة والمنظرين العرب القدامى فلقد تطرّق كذلك إلى تحديد عدد النغم الخاصة بالعود، كما أنه قد حدد عدد دساتين العود بستة لكن لم يقدمها بصفة دقيقة مع عدم ذكره للدساتين الزلزلية بل اقتصر تقديمه على: دستان المجنب، دستان السبابة، دستان وسطى الفرس، دستان وسطى العرب، دستان البنصر و دستان الخنصر.

كما يتعرض ابن الطحان إلى وضع الأوتار



نموذج 5، خمسة أوتار العود ذو آلة لوتان

من خلال اعتماده لرسم بياني يُبين من خلاله التسوية والدساتين، وانطلاقاً من هذا التقديم يستعرض المؤلف مختلف الوضعيات الممكنة في استخراج النغمات وفروعها، كما يعتمد صفي الدين في دراسته على نموذج ذي 5 أوتار وعلى ما ورد في كتاب الأدوار فإن صفي الدين يعتمد على نموذجين من العيدين (الرباعي والخماسي)، ويأتي تأكيده على هذا كذلك من خلال ما استهل به في الفصل الثامن الذي هو بعنوان "في تسوية آلة العود واستخراج الأدوار منه"؛ ثم أعلم، أن القدماء وضعوا آلة العود ذات خمسة أوتار، وجعلوا مطلق كل وتر مساوياً لثلاثة أرباع ما فوقه⁽⁵¹⁾، مع تنويهه على أن أهل الصناعة الموسيقية كانوا يضيفون وترّاً خامساً يسمونه الحاذ عند الحاجة إلى الحصول على جمع تام، فكانت نغمة دستان بنصر الحاذ هي ضعف الذي بالكل وتساعد هذه الاضافة من الحصول على الجمع اتمام بالقوة، كما يعتمد الكاتب على قسمة الأوتار إلى سبعة دساتين وذلك كما هو مبين في النموذج⁽⁵²⁾ 5 و6.

فالأرموي على غرار المنظرين الذين تعرضوا إلى المسألة المتعلقة بدساتين والخصائص الأورغولوجية للعود، فإن معالجته لهذه المسألة لم تنحصر في التقسيم النظري فحسب بل تركز

وتحديد مواد صنعها، وهي أربعة على غرار النماذج التي قدمها كل من الفلاسفة الذين تطرقوا إلى نفس هذا المنهج، كما يصف الأوتار بطبائع الإنسان حيث يحددها في: المثني خاص بالسرور والظرب، للثالث خاص بالجهن، البم يمثل الحزن، الزير يمثل القسوة والإقدام، إضافة إلى أن المؤلف يعطي فرضية اعتماد أوتار اعود المزدوجة حيث ترد في رسالته هذه القوة: وإن جعلنا الأوتار ثمانية احتياطياً لانقطاعها وتضخيماً لها.

إذن يعتبر كتاب حاوي لفنون وسلوة المحزون من الكتابات التاريخية الهامة التي تبرز لنا مدى اهتمام العرب القدماء بهذه الآلة في الحضارة العربية الإسلامية، إضافة إلى الامكانيات التي تُتيحها هذه الكتابات في تحديد الهيكل العام لآلة وطرق الصنع وتوظيفها وهذا ما يدل على اقية الاجتماعية للعود في المجتمعات الإسلامية منذ فجر الإسلام.

8.1. آلة العود لدى صفي الدين الأرموي⁽⁵⁰⁾

تعرض صفي الدين الأرموي في كتاب الأدوار في الفصل الثامن لمسائل متعلقة بآلة العود حيث نجد أن هذا التقسيم جاء بصفة واضحة

الطلق	دستان الزار	دستان باجه	دستان لبيبة	دستان ويني	دستان ويني	دستان البفسر	دستان البفسر
وتر اسيم	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح
وتر لشت	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح
وتر لشت	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح
وتر الزير	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح
وتر الحاد	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح

نموذج 6 : قسمة أوتار العود ذي 5 أوتار

كتاباتته بالأساس على معادلات رياضية وذلك عن طريق اعتماد على قسمة أوتار العود حسب النغمات المراد استخراجها انطلاقاً من قياس طول الوتر من الأنف إلى المشط، لذا فإن النموذج الذي يقدمه صفي الدين يعد من النماذج التي تحاكي أنواع العود المعاصر من خلال الهيكل العام، والذي ظهر خاصة في فترة القرن الخامس عشر.

9.1. آلة العود ذي اللاذقي⁽⁵³⁾

تطرق اللاذقي في رسائله إلى عدة فصول تعنى بالصناعة الموسيقية، حيث يقدم فيها مختلف الجوانب النظرية باعتماد تحديد السلالم والنغمات وإعطائها رموز عددية، وهي محاولة من المؤلف لتصنيف مختلف الأجناس، بالإضافة إلى ذكره في بعض الفصول التي تعرض إليها في الرسالة إلى وصف الآلات الموسيقية الموجودة في زمنه والتي يحصرها في 14 آلة موسيقية⁽⁵⁴⁾، حيث تطرق من خلالها إلى التسميات التي تصنف آلة العود وذلك حسب عدد الأوتار.

يعتبر اللاذقي آلة العود من الأصناف للشهرة والتي يضعها ضمن النوع الأول، وهي تنقسم إلى 3 أنواع أساسية والمتمثلة في: العود

الأول القديم الذي يحتوي على 4 أوتار والعود الكامل ذي 5 أوتار والعود الأكمل ذي 6 أوتار، ويعتمد المؤلف في رسائله على تسميات مخالفة لما قدمه المنظرون والفلاسفة في نفس السياق، فيعتمد اللاذقي بعض المصطلحات الخاصة بالآلة مثل النصب يعني التسوية، شد الأصل وهي بما معناه مصاحبة مطلق كل وتر من مصطلحات جميع أوتار العود، شد غير أصل وهي مصاحبة كل وتر من مطلقات الأوتار مع ما في جنبه على غير ذي الأربع، وقد اعتمد المؤلف في رسائله على نموذجين للعود، وهي العود القديم حيث ينسب لكل وتر منه طباع، النموذج الثاني المسمى بالكامل بكونه كافياً لاستخراج المجموع والأجناس الكاملة والعود ذو 5 أوتار هو أشرف الآلات ونوه اللاذقي من خلال ما أورده في رسائله أن هذا ينسب في الأصل للفرايبي⁽⁵⁵⁾، أما في ما يخص دساتين العود فتجد أن المؤلف يعتمد على نفس النموذج الذي قدمه الأرموي حيث يتبين لنا هذا من خلال ما ورد في رسائله:

إلا أن هذه الدساتين المشهورة والتي لها أسماء مخصوصة بها عند أهل صناعة الموسيقى في عهد اللاذقي فهي على حد قوله تتميز بإمكانية استخراجها لأحوال النغمات والجمع الكامل الأعظم من الحدة إلى النشل⁽⁵⁷⁾، كما

٢٠	لر	له	لد	لج	لب	لا	ل	كط
٢٧	كط	كح	كز	كو	كه	كد	كع	ك
٣٦	كب	كا	ك	بط	بج	بز	بي	به
٤٨	به	بد	بج	ب	با	بي	ط	ح
٦٤	ح	ز	ر	هـ	د	ج	ب	ا
٥٨	م	م	م	م	م	م	م	م

نموذج 7، مسائل آلة العود حسب ما ورد في الرسالة "الفصحى"

موسيقى وتقنين، فإنّ للموسيقى العربية منذ فترة القرن الثامن عشر قد انفصلت من دعائها الموسيقية التي عرفت منذ صدر الإسلام، ويعود أساس هذا القطع مع الأنظمة الموسيقية العربية القديمة جرّاء الصدام والتقابل مع النموذج الغربي والانبهار به واعتباره نموذجاً حضارياً فكرياً أصبح يمثل أسس الخطاب الموسيقي العربي المعاصر والحديث الذي طرأت عليه عدّة تغيرات جذرية أساسها اعتماد التنظير العلمي والعملية انطلاقاً من النظام الموسيقي الغربي، إن وجود آلة العود إلى حدّ هذا العصر يمثل خير دليل على قيمة هذه الآلة وما تحمله من إرث حضاري وثقافي جعلها تشعّ في كامل أنحاء الجزيرة العربية إلى جانب ما تمثله من رمز للحضارة العربية الإسلامية داخل الثقافة العربية وخارجها، غير أنّ القرن العشرين يمثل نقطة تحوّل جذرية للعود جرّاء التطوّر التقني في طرق التصنيع إضافة إلى وصول الآلة إلى مرحلة الانضج من خلال اتساع مجالها التعبيري وما تبعه من تطوّر على المستوى النظري للموسيقى العربية.

يشير المؤلف في نفس السياق على إمكانية اعتماد العود الأكمل ذي 6 أوتار والذي قد أصبح يعتمد من قبل بعض العملة للتأخرين "فبعض العملة للتأخرين يشدون على مساعد هذه الآلة سادساً ويسمونها العود الأكمل (58)"، وعلى هذا يمكن القول إن العود الذي كان منتشرأ والأكثر استعمالاً في عهد اللاذقي هو عود ذو 6 أوتار، لذا وانطلاقاً من هذه الرسالة نلاحظ أن الكاتب قد تطرق لتقديم الآلة بصفة موجزة اقتصر فيها على تقديم أهم خصائصها وذلك باعتماد على ما سبقه من تنظير ودراسات.

خلاصة المقال

إنّ استعراضنا للمكانة التي حضيت بها آلة العود في الحضارة العربية الإسلامية من خلال ما كتب في المصادر العربية التاريخية إلى جانب ما تطرّق له الفلاسفة العرب بالأساس إلى تفعيل وإبراز مكانة هذه الآلة ذات الأصول العربية والمكانة المرموقة في المجتمعات العربية القديمة وصولاً إلى الفترة المعاصرة، فعلى غرار هذا التيار الفكري والعلمي الذي شهده العالم العربي في تاريخه في الفترة الإسلامية من تنظير

قراءة نقدية في العمارة العربية المعاصرة



www.sxc.hu

رائد أوناووط
كاتب من الأردن

إذا كانت العمارة هي ظاهرة انسانية مرتبطة بكل جوانب حياة الفرد والمجتمع المعيشية والمعرفية ، فان دراسة ما يحدث اليوم في المنطقة العربية من حيث واقع البيئة المبنية والإشكاليات والتحديات التي تواجهها ابتداء من الية إنتاج العمارة وصولا الى النسيج العمراني والحضري للمدينة العربية - التي هي انعكاس بل جزء هام من تلك الاشكاليات والتحديات- هو من أهم السبل للوصول الى رؤية واضحة لما يجب القيام به في هذا السياق من أجل إيجاد بيئة عمرانية مستدامة تلبي حاجات وتطلعات المجتمعات العربية المختلفة.

ان التغيرات البيئية الكبيرة التي تشهدها المنطقة العربية اليوم وخصوصاً منذ مطلع عام 2011م والمتثلة في أحد مظاهرها بتوجه عدد كبير من المجتمعات العربية - وبشكل تلقائي وغير مسبق ربما في التاريخ - نحو تفكيك البنية الأساسية للواقع بمستوياته المختلفة سياسياً واقتصادياً وحتى اجتماعياً يدل على وجود إشكاليات ضمن هذا الواقع، وإن هذه الإشكاليات إذا ما تم تحليلها في سياق علم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي بشكل أساسي تظهر أن لهذه الإشكاليات تداخلات وعلاقات مشتركة ومعقدة بين مكونات المجتمع والبيئة التي يعيش فيها أفرادها، كما يشير إلى أن هذه الإشكاليات ليست حديثة وإنما هي عميقة مكاناً وزماناً، حيث تظهر آخر التحليلات في هذا السياق أن المجتمعات العربية ترتبط بعلاقات معرفية على مستوى مفهوم الهوية تتجاوز الحدود الموجودة بين الدول المختلفة وهي علاقات أثبتت أنها عميقة ومتوقعة في جوهرها على الفوارق التي تميز كل مجتمع عن آخر¹.

واقع البيئة المبنية في المنطقة العربية في طبيعته العامة رغم وجود خصوصية لكل منطقة يشير إلى أن هناك مجموعة من التحديات ليس على المستوى الحياتي للإنسان الذي يعيش ضمن هذه البيئة وحسب وإنما على المستوى المعرفي كذلك. وإذا ما استطاعت بعض المدن العربية تجاوز الكثير من التحديات الحياتية والمعيشية لسكانها بغض النظر عن أسباب ذلك بقيت الإشكاليات المعرفية بارتباطاتها الاجتماعية تمثل المرحلة الأصعب التي لا تزال بعيدة عن وجود معالجة حقيقية لها نظراً للتعقيدات المتعددة والمتغيرة عبر التاريخ الحديث والمعاصر للعالم العربي من جهة ونظراً لغياب الإدراك الحقيقي لأبعاد هذه الإشكاليات وعلى مستوى واسع ضمن المجتمعات العربية من جهة أخرى. ولعل ما يحدث اليوم في هذه المنطقة من تحرك مجتمعي كبير نحو التغيير والذي

هو أشبه ما يكون بردة فعل كبيرة هو دليل على غياب هذا الإدراك لزمن بعيد، إن ملامح هذه الإشكالية المعرفية بدأت ملامحها تتبلور بعد مرحلة الاستقلال في النصف الثاني من القرن العشرين وأخذت عدة أشكال من خلال قضايا تم طرحها ضمن الحياة الثقافية وفي عدة مستويات من أهمها موضوع الهوية الثقافية ومستقبلها ومن ثم انعكاس ذلك على العمارة والمدينة العربية وما يحدث اليوم ضمن المنطقة العربية إنما هو تطور لهذه الإشكاليات ولكن بصورة راديكالية.

هذه المقالة تحاول الوقوف على أهم التحديات التي تواجه العمارة العربية المعاصرة في جوانبها المرتبطة بالمستوى المعيشي للمجتمع - وبشكل مبدئي - وهي تمثل المرحلة الأسهل من التحديات ومن ثم مناقشة المرحلة الأصعب في مواجهة التحديات المعرفية وذلك بهدف الوصول إلى فهم حقيقي للعمارة المرتبطة بالمجتمع ومعبرة عنه وبعيدا عن الانسياق وراء اللغة التشكيلية المجردة للمدرسة الفردية التي تقدر الوصاية الأبوية (من أعلى إلى أدنى) للرؤية الجمالية والمعرفية للمعماري والمخطط الذي لا زال بعيداً من الناحية الأكاديمية ابتداءً ومن الناحية العملية انتهاءً عن قضايا المجتمع الحقيقية. إننا اليوم بحاجة ماسة إلى بلورة موقف واضح ليس للمعماريين والمخططين العرب وحسب بل للمجتمعات العربية كذلك حتى تتمكن من الانطلاق نحو تحديد خطوات بناء نظرية معرفية للمستقبل من خلال قراءة واضحة للواقع.

1 - التحديات المعيشية ضمن البيئة المبنية

في نظرة تاريخية سريعة نلاحظ أنه قد حدث تغير كبير في آلية إنتاج العمارة على المستوى العالمي حيث تم الانتقال من الحرفة المتوارثة والمربطة بالمجتمع إلى التخصص بسبب ظهور عصر المكننة في الإنتاج (الآلة) ونموه في أوروبا منذ مطلع القرن التاسع عشر الميلادي، حيث أدى هذا التخصص - كما يشير رفعة الجادري

إلى عزل المعماري أولاً في مرحلة الرؤية في الإنتاج بعيداً عن التخصصات الأخرى من جهة وبعيداً عن بقية آلية انتاج العمارة من جهة أخرى مما كرس عزل المعماري عن إدراك شامل لحاجات المجتمع ومتطلباته الحسية والوجدانية وبالتالي أدى إلى إهمال التعرف إلى تاريخ العمارة كمنتج وذلك بسبب متطلبات هذا التخصص المعلوماتية المكثفة والمجهدة⁽²⁾.

لقد انتقل هذا التغير إلى العالم العربي وذلك بعدة طرق خلال فترة الاستعمار الحديث منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي وما صاحبها وأعقبها من توجهات نحو تبني النموذج الغربي في التعليم عموماً وآلية الإنتاج، رغم وجود توجهات سابقة لذلك في التحديث ضمن المجتمع العربي في فترة حكم محمد علي لمصر.

إن مفهوم المجتمع الحر في المندمج في المجتمع ثقافياً واجتماعياً في المجتمع العربي كما وثقه كتاب وصف مصر خلال حملة نابليون على مصر والذي لم يكن خصوصية لمصر وإنما تعددت صورته وأشكاله في عدة مدن عربية بدأ يختفي تدريجياً إلى أن أصبح اليوم جزءاً من الماضي البعيد عن الواقع من حيث المفهوم الاجتماعي والإنتاجي رغم بعض المحاولات لإحيائه والتي يغلب عليها الطابع الرومانسي المتحفي والتسويقي السياحي. وفيما يلي تحليل لأهم التحديات المعيشية التي تواجه البيئة المبنية :

1-1 ضعف مستوى التعليم الأكاديمي

والمرتبط بانتاج العمارة والمدن. وكذلك ضعف الصناعات المرتبطة بهذا المجال عموماً مع وجود بعض الاستثناءات القليلة والحديثة العهد لبعض المؤسسات الأكاديمية والصناعات في بعض الدول العربية، إلا أن ذلك لم يسهم حتى اليوم في انبثاق مدينة عربية توازي في تكوين هويتها وتكامل خدماتها واستدامتها ما أنتجته الدول الغربية عموماً وذلك عندما نقارنهما بناء

على تبني النموذج الحضري والإنتاجي ذاته من حيث المبدأ مع وجود الفارق في مجال الثروات والتقدم التقني والاختلاف الثقافي والاجتماعي. إن مستوى التعليم في العالم العربي عموماً هو مستوى متدن من حيث الجودة مقابل التوسع في عدد المدارس والجامعات والخريجين، لقد انعكس كل ذلك سلباً على العمارة والإنسان، فعلى سبيل المثال لا الحصر: لماذا ازدادت نسبة الأمراض الجسدية الخطيرة والنفسية والمعقدة في المجتمعات العربية عنها في السابق، رغم تطور الصحة العامة والوعي؟ إن ذلك يعود إلى أسباب عدة منها تغير نوعية الغذاء، وزيادة نسبة التلوث، وطبيعة العمل، وتعقيدات الحياة، لكن لا يمكن أن نغفل الأثر العكسي لنمط الحياة المعاصرة في عمائرنا ومدننا وعلاقة ذلك كله بالبيئة، من حيث الإنارة والتهوية الطبيعية والمواد المستعملة في البناء إضافة إلى عدم مراعاة القضايا الاجتماعية والنفسية في التصميم فلهذا كله أثره البالغ في كل ما سبق. والمؤسف أن كل هذه الاعتبارات تكاد لا تدخل بشكل فاعل في تدريس علم العمارة في معظم الجامعات العربية، كما أنها تغيب عن الممارسة المهنية، ومن ثم وبالرغم من التوجهات المعاصرة عالمياً نحو مفاهيم الاستدامة المتكاملة فإننا في هذا الجزء من العالم ما نزال بعيدين عن مفاهيمها الحقيقية وأهمية تبنيها رغم أن الجانب التسويقي والتجاري لها انتشر بشكل واسع، إن دراسة الوضع الراهن للتعليم الجامعي للعمارة والتخطيط بهدف وضع محاور للتطوير هو المحور الأساسي الذي يجب التعامل معه من أجل تحسين مستوى الإنتاج وممارسة المهنة⁽³⁾.

1-2 ضعف البنية التحتية المبنية

(طرق، مواصلات، طاقة، سكن، الخ) والبنية التحتية الخدمية المرتبطة بتوفر فرص عمل وخدمات صحية واجتماعية وتعليمية تتناسب مع النمو السكاني والتوسع الحضري من حيث الأعداد والتركيب السكانية.

لقد زادت نسبة التحضر في العالم العربي بشكل كبير منذ النصف الثاني للقرن العشرين وهذا له ارتباطاته بتغير نمط الحياة خصوصاً بعد حركات التحرر من الاستعمار الحديث وتوجه العالم العربي نحو تحديث أنماط المعيشة اليومية والتوسع في إنشاء المدن من جهة، هذا فضلاً عن ظهور الثروات النفطية واستثمارها في مجال التحضر في منطقة الخليج العربي بشكل أساسي من جهة أخرى، كما انعكس ذلك على مناطق أخرى بصورة غير مباشرة ولأسباب أخرى من أهمها الهجرة الداخلية من الريف إلى المدن، لقد تغير العالم العربي كثيراً في مجال التحضر وشهدت كثير من مدنه توسعاً كبيراً وتأثراً بما يحدث عالمياً في مجال العمولة .

هذا التغير الكبير الذي شهده العالم العربي في مجال التحضر كان متوسعاً باتجاه أفقي بمعنى أنه زيادة في الكم ولم يواز ذلك توسعاً رأسي مماثل بمعنى ارتفاع مكافئ في مستوى الخدمات وتوفرها، فكثير من المدن العربية اليوم تعاني من ضعف في البنية التحتية من حيث توفر الخدمات ونوعيتها واستدامتها، مما يكرس إشكاليات متعلقة بالاحتفاظ والتلوث والهجرة الداخلية من جهة، وارتفاع نسبة الفقر والجريمة والأمراض وخلق في التوازن الاجتماعي من جهة أخرى، ويعود ذلك بشكل أساسي إلى إشكاليات متعلقة بالتخطيط الاستراتيجي وتربطه في مستوياته المتعددة الاقتصادية والاجتماعية والسكانية مع التخطيط الحضري، إضافة إلى أسباب أخرى لا تقل أهمية عما سبق مرتبطة بالأوضاع السياسية العامة للمنطقة العربية والنزاعات العالمية والإقليمية والمحلية التي أخذت مكاناً لها ضمن المنطقة العربية ومحيطها، هذا فضلاً عن الفساد الإداري والمالي والديون الخارجية والأزمات العالمية وانعكاسها بسبب ترابط العالم كله اليوم بفعل العمولة كل ذلك أدى إلى ضياع كثير من فرص التطور.

المدن العربية اليوم هي في غالبها مدن مثقلة

ومنهكة نتيجة ما سبق، إلا أن معالجة مثل هذه القضايا هو مما أصبح اليوم معروفاً ومدركاً من قبل عدد من الدول والمؤسسات العربية والبرامج التي بدأت بالعمل في هذا التوجه، ولكن النتائج في هذا التوجه ما تزال لا تحقق المستوى الذي يوحى بتجاوز الخطر في كل ما سبق، ولعله من المفيد هنا النظر في الدراسات العالمية الحديثة حول التحضر في العالم العربي والتي تبدو متفائلة نظراً لطبيعتها الإحصائية، يقول (دانيال بيو بيونيو) في معرض استعراضه لهذه التغيرات:

«لقد باتت المدن العربية تشهد المزيد من أشكال العمولة باعتبارها جزءاً من عولمة الاقتصاد العالمي، وذلك منذ انعقاد مؤتمر قمة المدن (مؤتمر اسطنبول) في عام 1996، وقد تم إنشاء المزيد من الروابط ما بين العالم العربي وبقية أنحاء العالم، حيث يمثل هذا الأمر ظاهرة هامة سواء كان ذلك من الناحية الاقتصادية، أو الثقافية، أو الاجتماعية، كما باتت صفة التدويل إحدى سمات هذه المدن، باستثناء البلدان الأقل نمواً، حيث تمثل هذه السمة اتجاهاً عاماً والذي يشهد المزيد من التسارع في العالم العربي، من جهة أخرى، فقد عمل برنامج الموتل خلال الأعوام 1986 - 1996 على تقديم الدعم التقني لبلدية دبي، بالإضافة إلى الإسهام في إرساء أسس الإدارة الحضرية السليمة، وقد كانت دبي صغيرة في تلك الآونة، بيد أن معدلات النمو الحاصلة بها قد شهدت وتيرة سريعة للغاية، حيث أصبحت كثافتها السكانية تتضاعف كل 10 أعوام (من 350 ألف نسمة في عام 1986 إلى 700 ألف نسمة في عام 1996، وإلى 1.4 مليون نسمة في عام 2007)، حيث تحولت قرية كبيرة إلى مدينة واسعة في أقل من 50 عاماً، إن هذا الارتباط مع العالم الخارجي يعد في غاية الأهمية، حيث سيتم تسليط الضوء عليه ضمن تقرير حالة المدن العربية نظراً لما أصبحت عليه المدن والتي لم تعد موجهة وفقاً لظروفها الداخلية الخاصة بها، بل أنها أصبحت تتأثر بالعوامل

الخارجية في المقام الأول. كما باتت العديد من المدن بمثابة مراكز دولية، كما هو الحال في كل من مدينتي الدوحة ودبي. وقد تحولت المدن الصغيرة إلى تجمعات كبيرة، وباستثناء مدينة القاهرة، والتي تعد المدينة العربية الوحيدة الضخمة في العالم العربي، فقد تم تسجيل تسع مدن عربية والتي تجاوزت كثافتها السكانية الثلاثة ملايين نسمة، وهي: بغداد، الخرطوم، الرياض، الإسكندرية، الجزائر، الدار البيضاء، جدة، حلب، ودمشق. كما باتت غالبية تلك المدن في حال أفضل مما كانت عليه قبل عشرين عاماً. من الناحيتين الاجتماعية والاقتصادية. كما يمكن الإشارة مثلاً إلى منطقة شمال إفريقيا، والتي شهدت انخفاضاً في نسبة سكان الأحياء الفقيرة من 34 % في عام 1990 إلى 13 % في عام 2010، وذلك وفقاً لبيانات برنامج الموئل. إلا أنه لا بد من الإشارة أيضاً إلى التحديات البيئية الخطيرة والتي لا تزال تواجهها العديد من المدن العربية.....⁴

في مستوى آخر حول التنمية البشرية في العالم العربي يشير تقرير الأمم المتحدة حول التنمية البشرية لعام 2010م إلى التقدم الذي أحرزته بعض الدول العربية في مجال التنمية البشرية حيث يعتمد تقرير 2010 ثلاثة أدلة جديدة، الأول لقياس عدم المساواة، والثاني لقياس الفوارق بين الجنسين، والثالث لقياس الفقر المتعدد الأبعاد. كما يشير التقرير كذلك إلى أنه قد ارتفع متوسط العمر المتوقع عند الولادة في البلدان العربية من 51 سنة في عام 1970 إلى 70 سنة عام 2010. وهذا التحسن في المنطقة العربية هو أفضل ما شهدته مناطق العالم. وقد انخفض معدل وفيات الرضع، وتضاعف معدل الالتحاق بالمدارس في البلدان العربية خلال العقود الأربعة الماضية، إذ ارتفع من 34 في المائة في عام 1970 إلى 64 في المائة اليوم. ولبنان وجيبوتي هما البلدان العربيان الوحيدان اللذان سجلتا أداءاً أفضل من المستوى

المتوقع لهما. ففي حالة لبنان، كان هذا التغير في الأداء نتيجة لحرب طويلة وحالة من عدم الاستقرار السياسي. وهذا الوضع هو من العوامل الرئيسية التي أعاققت التنمية البشرية في أنحاء مختلفة من المنطقة، من العراق إلى الأراضي الفلسطينية المحتلة، إلى السودان والصومال واليمن. فالتقرير يظهر أن حصة المنطقة العربية من سنوات الصراع تجاوزت في المتوسط ثلاث أضعاف ما شهدته سائر مناطق العالم، خلال فترة 18 عاماً، من 1990 إلى 2008.

يبين التقرير الفوارق الكبيرة التي يشهدها الوضع الإنمائي في المنطقة. وقد حلت الإمارات العربية المتحدة في المرتبة الأولى بين البلدان العربية حسب ترتيب دليل التنمية البشرية، وفي المرتبة 32 على الصعيد العالمي، أي في فئة البلدان ذات التنمية البشرية المرتفعة جداً، وحلّ السودان في فئة التنمية البشرية المنخفضة، أي في المرتبة 154، من أصل 169 بلداً شملها دليل التنمية البشرية. ويخسر دليل التنمية البشرية في البلدان العربية 28 في المائة من قيمته بسبب عدم المساواة في الأبعاد الثلاثة، أي الصحة والتعليم والدخل. وتسجل المنطقة العربية أكبر الخسائر في بعد التعليم، حيث تبلغ 43 في المائة، مقابل متوسط يبلغ 28 في المائة لمجموعة من 139 بلداً طبق عليها دليل التنمية البشرية معديلاً بعامل عدم المساواة.

ويرصد دليل الفوارق بين الجنسين التفاوت بين المرأة والرجل في الصحة الإنجابية والتمكين والمشاركة في القوى العاملة في 138 بلداً، ففي المنطقة العربية، لم تتجاوز نسبة النساء اللواتي أنهين مرحلة التعليم الثانوي 32 في المائة من مجموع النساء في الفئة العمرية 25 سنة وما فوق مقابل 45 في المائة من الرجال في الفئة العمرية ذاتها. غير أن الوضع مختلف في التعليم الجامعي، حيث يبلغ معدل الالتحاق 132 امرأة مقابل كل 100 رجل. يشير تقرير الأمم المتحدة الذكور سابقاً إلى أنه رغم وجود بعض التطور

في مجال مشاركة المرأة في الحياة السياسية في بعض الدول العربية حيث تحسّن مستوى تمثيل المرأة في البرلمانات العربية، إذ ارتفع من 18 في المائة في عام 1980 إلى 27 في المائة في عام 2008. فانه لا تزال البلدان العربية تشهد قيوداً على حق المرأة في التصويت، ويشير التقرير إلى الإصلاحات التي شهدتها المنطقة في مجالات سياسية أخرى، كتحسن التمثيل في بعض المجالس الوطنية ولكن يبقى الكثير من العمل على صعيد حماية الحريات المدنية وتعزيز الحكم الديمقراطي⁵.

إن هذا التطور الذي أشار إليه التقرير يعطي مؤشرات ايجابية ولكنه ذو طبيعة إحصائية في الغالب ينظر إلى التوسع الأفقي للتنمية بشكل واسع بينما لا يقيم بشكل عميق وكافي البعد الرأسي للقيمة الجوهرية التي تضيفها هذه التنمية للمجتمعات العربية. وعليه فإنه لم يستطع ان يتنبأ بدرجة الأزمة المعرفية الراهنة وعلاقتها بالمستوى الذي تتطلع إليه شعوب المنطقة وهذا ما دلت عليه كل تلك التحركات الشعبية الكبيرة التي شهدناها عام 2011 نحو تفكيك عدد من البنى السياسية في المنطقة العربية، مما يعطي دلالة على أهمية معالجة التحديات المعرفية في مستوياتها المختلفة ومنها تلك التي تواجه البيئة المبنية.

2 - التحديات المعرفية ومفهوم الهوية

2.1 المجتمعات العربية ومفهوم الدولة المعاصرة.

إن كل ما سبق من تحديات معيشية تواجه البيئة المبنية على تنوعها ضمن العالم العربي هي رغم صعوبتها وخاصة بالنسبة للمناطق الفقيرة من الممكن تجاوزها وبالفعل بدأ تجاوز بعضها كما ذكر سابقاً في بعض الدول العربية التي حققت تقدماً حسب مؤشرات التنمية البشرية التي تتبناها الدراسات الأهمية الأخيرة، ولكن وبحسب هذه الدراسات أيضاً فإن العالم العربي

ما زال بعيداً عن مفاهيم الحرية التي يعيشها العالم الغربي، لمزيد من التركيز على ما تمر به المنطقة العربية في مجال التنمية البشرية. يأتي تقرير التنمية البشرية العربية 2009 إلى تحديد أهم ما يؤثر على أمن الإنسان العربي وضرورة التعامل مع عدد كبير من الأبعاد المؤثرة في حياة الناس وتشمل: الأمن البيئي، أداء الدولة في ضمان أمن الإنسان، أمن الإنسان بالنسبة إلى الجماعات الأضعف، الأمن الاقتصادي، التغذية والأمن الغذائي، الصحة وأمن الإنسان، وأخيراً وطأة التدخل العسكري الأجنبي والاحتلال على أمن الإنسان⁶. وكل هذا مرتبط بمفهوم العدالة الاجتماعية والعقد الاجتماعي الذي يربط الفرد والمجتمع بالدولة وهنا تظهر عدة إشكاليات معقدة تواجه المجتمعات العربية المعاصرة في عدة مستويات لها انعكاساتها على مظاهر الحياة المدنية ومنها العمران. وهنا تأتي أهمية وجود تحليل اجتماعي عميق لكل هذه التقارير ولكن ضمن سياق الثقافة العربية بحيث تحدد معالم الإشكالية بصورة أكثر ارتباطاً بحياة المجتمعات العربية، وإني أعني هنا أن هذا الترابط بين ما يواجه المجتمعات من تحديات وإشكاليات في المستوى المعيشي والمعرفي وأثره على العمران لا بد من قراءته في مستوى يوازي بل ويتجاوز تلك التحليلات الاجتماعية المرتبطة بالعمران التي أشار إليها ابن خلدون سابقاً في أحد تحليلاته على سبيل المثال في قوله:

«اعلم أن العدوان على الناس في أموالهم ذاهب بأمالهم في تحصيلها واكتسابها لما يروونه حيثئذ من أن غايتها ومصيرها انتهابها من أيديهم وإذا ذهب أمالهم في اكتسابها وتحصيلها انقضت أيديهم عن السعي في ذلك وعلى قدر الاعتداء ونسبته يكون انقباض الرعايا عن السعي في الاكتساب فإذا كان الاعتداء كثيراً عاماً في جميع أبواب المعاش كان القعود عن الكسب كذلك لذهابه بالأمال جملة بدخوله من جميع أبوابها وإن كان الاعتداء يسيراً كان

الانتقياض عن الكسب على نسبته و العمران و وفوره و اتفاق أسواقه إنما هو بالأعمال و سعي الناس في المصالح و المكاسب ذاهبين و جاثين فإذا قعد الناس عن المعاش و انقبضت أيديهم في المكاسب كسدت أسواق العمران و انتفضت الأحوال.....⁷

في ضوء ذلك ولكي ندرك هذا الجانب الهام و انعكاساته على العمارة و المدينة العربية لابد لنا من وقفة تحليلية للتاريخ الحديث والمعاصر للعمارة العربية وارتباطه بمفهوم الذات و كيفية التعبير عنها، وهو ما تم التطرق اليه سابقا، وفيما يلي مناقشة مختصرة لأهم ما تم طرحه سابقا في هذه الدراسات وذلك في ضوء ما استجد من معطيات ضمن الواقع العربي وارتباطه بالتاريخ الحديث للمنطقة.⁸

2 2 التاريخ الحديث والمعاصر للعمارة

العربية - من الاستشراق الى العولمة

في كتاب « الاستشراق في العمارة العربية اشكالية بناء الفكر والهوية قراءة نقدية في التاريخ الحديث والمعاصر م 1750 2009م » والذي تم نشره عام 2009م، حاولت تقديم دراسة تاريخية توثيقية وتحليلية ناقدة للعمارة العربية بصورة شمولية على مستوى التوجه المعماري والتخطيط الحضري لمرحلة هامة ضمت تغيرات كبيرة في البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية للمنطقة العربية. وكان المدخل لهذه الدراسة - التي ربما تكون الأولى من نوعها من حيث الشمول والتحليل لهذه المرحلة - هو الاستشراق كونه يمثل العامل الأهم الذي عمل ولا يزال يعمل على صياغة العلاقة بين المنطقة العربية والغرب الذي لا يمكن فصل توجهاته المختلفة وخاصة الاقتصادية والسياسية منها منذ البدايات الأولى لمرحلة الاستعمار الحديث في القرن التاسع عشر عن واقع الحياة العربية. وكان الهدف من هذا الكتاب هو الوقوف على ملامح تكوين الهوية العمرانية للمنطقة

العربية من خلال تأثيرات الاستشراق وما لهذه الملامح من ارتباطات بتطور الفكر العربي ضمن الانتاج الأدبي والفني، ومن هنا برزت أهمية القراءة التحليلية للثنائية الأكثر تعقيدا ضمن الرؤية المجتمعية لمفهوم الهوية وهي ثنائية (الأنا - الآخر).

لقد كانت العمارة العربية انعكاساً واضحاً لكل التغيرات التي أحدثها الغرب، فإذا نظرنا مثلاً إلى بدايات الاستعمار، نجد أن فكرة المعارض الدولية كانت تمثل صورة واضحة لعلاقة المستعمر الغربي مع الشعوب التي تم إخضاعها، لقد كانت عمارة الأجنحة العربية في معارض لندن وباريس و شيكاغو وغيرها في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وما رافقها من إعلام غربي، تمثل غياب القدرة العربية عن رؤية ذاتها بشكل يخرج عما يرسمه الآخر (الغرب).

عندما بدأت حركات التحرر الوطني والتطور المعرفي العربية تأخذ دورها في مطلع القرن العشرين، نجد أن هذه الصورة عن الذات العربية التابعة بقيت ضمن هذا الإطار حتى عند بعض المفكرين والأدباء الرواد، ولم تستطع أن تقدم طرحاً فكرياً بديلاً عن الغرب، فعلى سبيل المثال ما قاله توفيق الحكيم في رسائله التي وجهها إلى طه حسين في العام 1933 ويتحدث فيها عن الجمال العربي والجمال الفرعوني يقول: «أستطيع أن تخيل العرب تبني الأهرام أو تقدر فيها جمالاً؟ الفن العربي القديم فن إنساني دنيوي، والفن المصري القديم فن إلهي ديني». عندما نقارن هذا التوجه الفكري العربي مع الطرح المعماري الغربي السابق لذلك بما يسمى (Egyptian Revival)، نجد أن هناك تأثيراً واضحاً للفكر الغربي على الطرح الفكري العربي. حتى عندما أراد العرب صياغة رمز للتحرر خاص بهم في تصميم ضريح سعد زغلول، كان النموذج الذي تم اختياره ذا مرجعية فرعونية، حيث كان تصميم الضريح يشبه المعابد

الفرعونية بأعمدتها الضخمة وأسقفها المتعددة المستويات.

إضافة إلى ما سبق، فإن طرزاً معمارياً مثل (neo gothic, neo classic)، الذي انتشر في المنطقة العربية كطرز بديلة عن التراث وكرمز للتحضر نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين مثل ما نجده في مسجد الحسين بالقاهرة مثلاً، لم تكن بإرادة غربية فقط، وإنما باستقبال عربي. ذلك أن أدبيات ومفكرات مثل طه حسين عندما يدعوا إلى تبني الفكر الأوروبي في القرن التاسع عشر في استلهم العقلانية اليونانية لا يمكن فهم طروحاته بمعزل عن هذه التأثيرات.

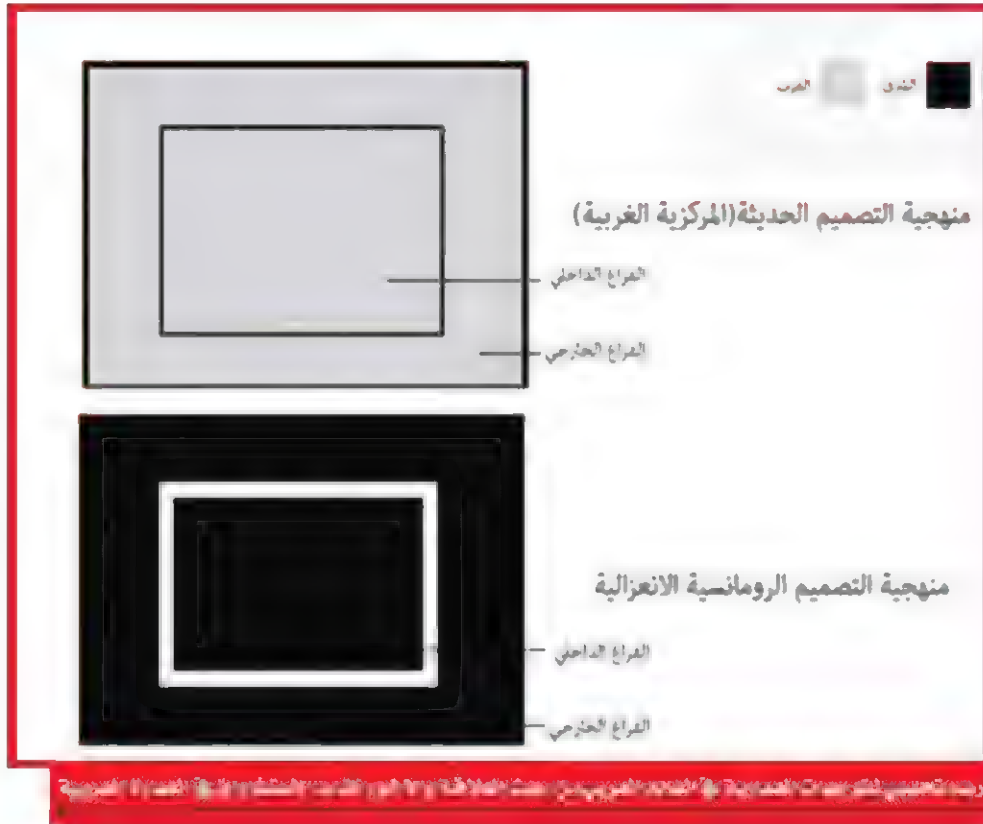
وبعد مرحلة التحرر من الاستعمار في منتصف القرن العشرين، كانت توجهات العالم العربي نحو الحرية والاستقلال تنزاً في غالبها مع تبني النموذج الغربي في العمارة والتحضر. كما أن بناء المؤسسات لم يكن نموذج الثقافة العربية الإسلامية يتجاوز فيه ملامح الخطاب الديني أو السياسي في بعض الأحيان، ولكن ليس كنموذج تطبيقي وعملي في الحياة، حيث كانت الطروحات الفكرية في غالبها امتدادية تبجيلية للماضي، أو أنها في المقابل متبينة للنموذج الغربي دون إدراك لفارق التجربة والمكان والزمان. ولعل ما أشار إليه ابن خلدون في مقدمته يعطي تفسيراً اجتماعياً ونفسياً لذلك، حيث يشير بلغة عصره إلى أن المغلوب مولع أبداً بالافتداء بالغالب في شعاره وزيه و نحلته وسائر أحواله وعوائده فيقول:

«والسبب في ذلك أن النفس أبداً تعتقد الكمال في من غلبها و انتقادت إليه إما لنظره بالكمال بما وقرعندها من تعظيمه أو لما تغالط به من أن انتقادها ليس لغلب طبيعي إنما هو لكمال الغالب فإذا غالطت بذلك و اتصل لها اعتقاداً فانتحلت جميع مذاهب الغالب و تشبهت به و ذلك هو الافتداء أو لما ترام والله أعلم من أن غلب الغالب لها ليس بعصبية و لا قوة بأس لم إنما هو بما انتحلته من العوائد و المذاهب تغالط أيضاً بذلك

عن القلب و هذا راجع للأول و لذلك ترى المغلوب يتشبه أبداً بالغالب في ملبسه ومركبه و سلاحه في اتخاذها و أشكالها بل و في سائر أحواله و انظر ذلك في الأبناء مع آباءهم كيف تجدهم متشبهين بهم دائماً و ما ذلك إلا لاعتقادهم الكمال فيهم و انظر إلى كل قطر من الأقطار كيف يغلب على أهله زي الحامية و جند السلطان في الأكثر لأنهم الغالبون لهم حتى أنه إذا كانت أمة تجاور أخرى و لها القلب عليها فيسري إليهم من هذا التشبه و الاقتداء حظ كبير كما هو في الأندلس لهذا العهد مع أمم الجالقة فإنك تجدهم يتشبهون بهم في ملابسهم و شعاراتهم و الكثير من عوائدهم و أحوالهم حتى في رسم التماثيل في الجدران و المصانع و البيوت حتى لقد يستشعر من ذلك الناظر بعين الحكمة أنه من علامات الاستيلاء.....»⁽⁹⁾

مقابل ماسبق قدم بعض المفكرين الجدد منذ النصف الثاني من القرن العشرين من أمثال إدوارد سعيد ومحمد أركون ومحمد عابد الجابري، قراءاتهم لحاجات العصر وعلاقة الأمة العربية بالآخر كمنطلق فكري تصحيحي، أقرب إلى التعامل مع جذور الإشكاليات الراهنة، في مقابل الخطاب الديني المثالي عند سيد قطب وحسن البنا من جهة التغيير الجوهرية والمعتدل الوسطي كما يصفهم ريموند بيكر في كتابه إسلام بلا خوف عند الغزالي وغيره من جهة أخرى..

رغم ذلك كله، إلا أنه لا يمكن أن نغفل تأثير المدرسة الغربية في بناء النمط الفكري الفلسفي عند كثير من هؤلاء المفكرين الجدد، وابتعادهم بشكل كبير عن طبيعة الثقافة التي يعيشها الشارع العربي في حياته اليومية والتي هي أقرب إلى العاطفة التي تستجيب إلى الخطاب الديني الكلاسيكي. وبالتالي فإن ما يطرح من أفكار عند هؤلاء المفكرين الجدد وحتى الوسطيين الدينيين يبقى غالباً أسير كتبهم وندواتهم العلمية ومن يطلع عليها، وهم قليل، ولا يحدث تغييراً يذكر في



الأنا والفردية متأثراً بالنماذج المعمارية الأكاديمية في الغرب، وهو ما يربطنا مرة أخرى مع السبب الأصلي الذي تمت الإشارة إليه في معرض مناقشة التحديات المعيشية وهو تغير أية إنتاج العمارة عليها بسبب للتطلبات المعرفية المتصلة بعصر المكننة أو الآلة التي حلت مكان الحرفة وانتقال ذلك إلى العالم العربي.

بناء على ما سبق نجد أنه عند تحليل اتوجهات المعمارية في العالم العربي اليوم في ضوء رؤية الذات مقابل الآخر تظهر أن الجانب التفكير التوازي للإنتاج المادي قليل جداً ولا يعبر عن مخزون معرفي ينظر لإنتاج معماري فكري، ولكن مع ذلك فإن ظاهره المادي والتكويني يوحي بمرجعياته الفكرية وهنا يمكن الخروج في هذا التحليل عن الإطار الذي أشار إليه ابن خلدون حول تقليد الأمم الضعيفة للأمم القوية وقد يكون هذا المنعطف النفسي الاجتماعي يظهر

انتمط الفكري الاجتماعي السائد للثقافة العربية المعاصرة التي تشعر بالاضطهاد ويغذيها فكر التصراع مع الآخر الذي لا يجد ملاذاً لاحتوائه إلا في الخطاب الديني الكلاسيكي، وهذا ما أشار إليه أركون في كتابه قضايا في نقد العقل الديني. في موازاة هذه التوجهات الفكرية العربية وما يرافقها من حركات أدبية وفنية، تكاد الطروحات الفكرية ذات البعد الثقافي عند الممارسين العرب تنعدم، وكأنها في معزل عن الثقافة، وعليه فإننا إذا ما قلنا المعماري العربي - شأنه شأن أي معماري - فنان ومهندس في آن واحد، نجد أن هذا المبدع إذا ما قارنًا مع غيره من المبدعين العرب في مجال الأدب أو الفنون الجميلة نجده في بُعد كبير عن التعامل مع قضايا الثقافة، وعمله في الغالب فردي تشكيلي يعبر رؤية جمالية ذاتية، وهذا يعود إلى أسباب عدة أهمها طبيعة التدريس الجامعي للعمارة الذي يعمق مفاهيم



إيجاد تكوين معماري يكون فيه الفراغ اداخلي منتميا إلى (العمارة الاسلامية) وكذلك ائتشكيل الخارجي ولكن ضمن أسلوب تلقيطي انتقائي للعناصر المعمارية من أماكن وفترات زمنية مختلفة إما من خلال نسخها أو تجريدها

4 - **الازدواجية والتناقص**، وهي تعتمد على إيجاد تكوين معماري يكون فيه الفراغ اداخلي منتميا إلى طراز غربي (العمارة الاسلامية) بأسلوب تجريدي أو منسوخ وهو يعتبر تطورا للانقائية التلقيطية التي استخدمت في عمارة المعارض الدولية في اقرن التاسع عشر

5 - **التفكيكية التحليلية**، وهي تعتمد على إيجاد تكوين معماري يتراوح بين مجرد تحليل لعناصر البناء بأسلوب فراغي، عملية تحطيم

حالة متقدمة من التعقيد الاجتماعي والنفسي انذي وصلت اليه الإشكالية المعرفية في المنطقة العربية .

اتوجهات المعمارية الرئيسية في العالم العربي في ضوء علاقتها بالآخر كما تم ذكرها في كتاب الاستشراق في العمارة العربية هي:

- 1 - **مفاهيم الحدادة (الرؤية المركزية الغربية)**: وهي تعتمد على إيجاد تكوين معماري يكون فيه الفراغ اداخلي وائتشكيل الخارجي منتميا إلى طراز غربي منفصل عن المحتوى الثقلي للبيئة المحيطة .
- 2 - **الرومانسية والانعزال**، وهي تعتمد على إيجاد تكوين معماري يعيد بناء نماذج تقليدية بصورة كاملة، وقد يكون ضمن أية ابناء أكثر من كونه ضمن نفس العناصر
- 3 - **الانتقائية التلقيطية**، وهي تعتمد على



صورة أerial من مدينة دبي الحديثة

من المجتمعات العربية المهيورة والضعيفة في واقعها التي درجة ظهور تيارات لها تنظيراتها الايديولوجية القومية او الدينية والتي ما زال بعضها حاضرا بقوة على المستوى الفكري ليعكس الحاجة الانفسية للمجتمعات العربية المعاصرة لحضور الماضي ضمن الحاضر من أجل حماية الذات وتكوين صورة قوية وجميلة للهوية المطلوبة التي هي في حقيقتها لا تعكس الواقع للعاش.

لقد كانت عمارة الأجنحة العربية ضمن المعارض الدولية - كما أشرت سابقا - منذ بدايتها في (CRYSTAL PALACE) عام 1851 م وما أعقبه من معارض دولية وحتى مطلع القرن الحادي والعشرين، وبغض النظر عن اقوى افاعلة في إنتاج النماذج المعمارية، تمثل التغييرات التي مرت بها الذات العربية خلال هذا التاريخ حيث بقيت الهوية العربية ان واضحة المعالم والمعبرة عن رؤيتها لذاتها الفكرية ومستقبلها متحيرة ومتردة وتعكس إشكالية معرفية وثقافية عميقة. ومن الجدير بالذكر فإن هذه الاشكالية أخذت صورتها الأعمق في فترة الطفرة الاقتصادية الأخيرة

وتفكيك لهذه العناصر، ومن ثم يكون الفراغ الناتج تنهب فيه الملامح الواضحة (للمعمارة الاسلامية) أوحى الطرز الغربية⁽¹⁰⁾. وكما نلاحظ فإن التوجهات المعمارية في العالم العربي تتراوح بين كونها في مرحلة انقياد للنموذج الغربي، أو تحاول التعامل معه بحذر أو تسعى نحو الانقطاع عنه. وهناك في معظم تلك المحاولات التي رغبت في التخلي عن النموذج الغربي والانقطاع عنه تحت عدة مسميات منها (المعمارة الاسلامية) كتوجه لإحياء الماضي البعيد أو اقريب تحاول أن تطرح وتو بصورة غير مباشرة السؤال التالي: هل يكمن الحل في التعبير عن الهوية في التخلي عن الألفة مقابل الحرفة وتو شكليا من أجل تجاوز هذه الإشكالية وتو جزئيا ؟ وهناك يبدو هذا السؤال والطرح سطحيا ومباشر الكن جزءا غير قليل من ردود الفعل الثقافية والاجتماعية التي عاشها ويعيشها العالم العربي والتي دعت الى التعلق بالماضي في بعض أشكاله وصوره بل وأفكاره متغنية ب(nostalgia) الماضي هي في حقيقتها الإسقاط النفسي الذي بلغ تطوره ضمن العديد



صورة لأحد الشوارع الرئيسية الرئيسية في مدينة دبي

سياسية عليمة وإقليمية أصبحت التوجهات العمرانية في سياق نحو تقديم الكم الكبير من المباني والشاريع الاستثمارية الكبرى ذات التميز في الشكل ومستوى الرفاهية والتجديد في إطار من الفعالية بغض النظر عن التبعات الأخرى المترتبة على ذلك من حيث مفاهيم البيئة والاستدامة والثقافة التي لا تأخذ أهمية مناسبة في هذه التوجهات. وفي ذلك كله لعبت الشركات الاستثمارية من جهة والتوجهات السياسية العامة من جهة أخرى الدور الأساسي في تحديد معالم المستقبل للعمارة العربية المعاصرة.

إن ما تم إنتاجه خلال السنوات القليلة الماضية ضمن البيئة العمرانية العربية يفوق ما تم إنتاجه في عشرات من السنوات السابقة وكان هناك سباقاً مع الزمن أو محاولة للحاق بالأهم الأخرى في مجال التحضر. وأياً كان السبب فإن هذا التوجه كان من الممكن تبريره وتحديد أهميته بل وضرورته، ولكن في مقابل ذلك كله كان يجدر بنا أن نسأل أنفسنا: من نصنع ونبنى كل هذا البناء؟ وهنا قد يكون الجواب مباشراً وهو أن هذا كله للإنسان. لكن السؤال الأهم من

التي بلغت أوجها في السنوات الأولى من القرن الحادي والعشرين حتى عام 2008م عندما بدأت الأزمة الاقتصادية العالمية وانعكست على المنطقة العربية بفعل العولمة الذي أخذت تؤثر في الحياة الاقتصادية والسياسية وحتى الاجتماعية بشكل كبير، وانعكست كذلك على البيئة من خلال اتوسع العمراني الكبير وخصوصاً بواسطة المشاريع العقارية والاستثمارية الكبرى.

وهنا من المهم الإشارة إلى المدى الذي بلغه تأثير انطفئة الاقتصادية الأخيرة على البيئة العمرانية في المنطقة العربية، الذي تجاوز حدود الاعتبار الاجتماعية والتأثيرات البيئية بفعل التوجهات الاستثمارية حتى إن أثرها كان على المستوى الإنساني العام وهذا ما أشارت إليه عدة دراسات، ففي مقالة بعنوان عمارة الإنسان وإنسانية العمارة - تعليق على هامش الحرية نشرت في مجلة البناء قبل عدة سنوات تمت الإشارة إلى أنه وفي خضم هذا التضخم العمراني الكبير الذي شهده العالم العربي بفعل انطفئة الاقتصادية الأخيرة الناتجة بشكل رئيسي عن ارتفاع أسعار النفط وما رافقها من تغيرات

ذلك والمترتب عليه في آن واحد هو هل العمارة التي تبني للإنسان اليوم إنسانية؟¹¹ بمعنى آخر ما هو المجال المتاح للإنسان اليوم ليعبر فيه عن خصوصيته الثقافية والاجتماعية والبيئية من خلال العمارة والذي يمكن أن نطلق عليه هامش الحرية؟.

إن القراءة السابقة التي أشرنا إليها حول المنطقة العربية حيث كانت المجتمعات العربية الناشئة تبحث عن هويتها بعد حركات التحرر من الاستعمار الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين لتجدها في صور مشوهة لما اعتبره الغرب نموذجاً لا يصلح لأن يعمم على مجتمعه حيث أعادت هذه المجتمعات العربية استنساخ نماذج من العمارة العالمية الطراز وأصبحت رمزاً لها في تلك الفترة ومثل ذلك بالنسبة للمدينة العربية التقليدية التي تم تقطيع أوصالها وخلخلة نسيجها المتناسك، وذلك ضمن مرحلة الاستعمار ابتداءً وضمن مرحلة التحرر انتهاءً وذلك بدعوى التحديث، ولعل ما تعيشه بعض المدن العربية القديمة أمثلة حية لقصة معاناة الإنسان العربي بشكل عام في بيئته العمرانية، وهكذا انتقلت معاناة العمارة العربية ومن ثم المدينة العربية من الاستعمار المادي المباشر إلى الاستلاب الفكري غير المباشر، ومن ثم ظهرت كثير من الدعوات المعمارية في العالم العربي نحو التراث والمحافظة على الهوية والعمارة المحلية ورغم بعض التجارب الصادقة في هذا التوجه إلا أن إنسانية الإنسان العربي وهويته ولكن هذه المرة على المستوى الفردي تم اختراقها من قبل الشركات التي أنشأت المشاريع السكنية والسياحية الكبرى والمدن ضمن رؤية فردية مسبقة وبهوية عمرانية محددة سابقا سواء بتوجه نحو التحديث أو بصورة تحاكي الماضي ولكن بصورة ذات طابع في غالبه استهلاكي استشرافي من جهة يبحث عن غرائبية حياة الماضي من خلال صور مرتبطة به وهي بهذا

تعكس اضطرابا نفسيا يعيشه الإنسان العربي فالماضي هو ذلك الغلاف المعرفي القوي الذي يحتمي بها الإنسان العربي من الواقع الذي لا يريده من جهة كما انه يمثل انفساما لحياة تسعى الى التحديث ولكنها في نفس الوقت تسوق هذا الماضي سياحيا كونه يلقي إقبالا استهلاكيًا محليا وعالميا رغم انفصال ذلك كله عن محيطه العمراني معيشيا ومعرفيا.

إن الثمن الذي دفعه الإنسان العربي بفعل العولمة كان هذه المرة أكبر بكثير مما سبق، ذلك أن التوجهات السياسية العامة للدولة العربية المعاصرة عموما وضمن المستويات التخطيطية والعمرانية خصوصا قد رسخت سلطة التوجهات الاقتصادية ومن صورها الشركات الاستثمارية بحيث لم تدع للإنسان مجالا من الحرية ليتعامل فيه مع بيئته وليعبر عن خصوصيته وثقافته التي تجري عولمتها، وعليه لم يعد لهذا الإنسان هامش ليرمم بيئته المتبقية وهكذا أصبح معظم ما تم إنتاجه في بيئتنا العمرانية لا مجال فيه للتعبير عن الذات إلا ضمن أطر محددة مسبقا من خلال الشركات الاستثمارية صغيرة كانت أم كبيرة أو من خلال توجهات سياسية عامة، وهنا كانت النتيجة مبهرة للوهلة الأولى أو معبرة عن تطور عمارة الإنسان ولكنها لا تتسجم في توجهها العام وطرحها المعرفي مع إنسانية العمارة ابتداءً وخصوصية الإنسان العربي الاجتماعية والثقافية انتهاءً¹¹، إن المفهوم المعرفي لعلاقة المجتمع بالدولة في المنطقة العربية (وذلك في عدد غير قليل من الدول) قد تغير في إطاره العام بفعل الطفرة الاقتصادية والعولمة ونعكس على النواحي الاجتماعية والثقافية والبنوية، بسبب التوجه الاستراتيجي نحو الاستثمار الاقتصادي وهو ما يسمى بالمدينة الشركة التي تمتلك مشاريع استثمارية تكون هي محور أولوياتها التنموية من الناحية العملية بما قد لا يكون منسجما مع بنية المجتمع وثقافته¹².

مستقبل العمارة العربية و ضرورة بناء

نظرية معرفية

في ضوء كل ما سبق من تحليل ومناقشة للتطورات التاريخية للمنطقة وعلاقة ذلك بالتوجهات المعمارية و بالفكر المعبر عن الهوية يظهر حجم الإشكالية التي تواجه مستقبل العمارة العربية في إطار البعد المعرفي.

حيث يظهر وبشكل واضح أن من أهم انعكاسات التحديات المعرفية التي تواجه المجتمعات العربية المعاصرة هو عدم وضوح مفهوم الهوية الثقافية المعاصرة وعلاقة ذلك بالحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية وارتباط ذلك بالعمولة ودور الغرب (الآخر) في صياغة هذا المفهوم. ولعل النقاشات الثقافية التي تزامنت وأعقبت الحركات الشعبية الكبيرة في المنطقة العربية منذ مطلع عام 2011 والتي طرحته من خلالها عدة تساؤلات حول شكل هذه الهوية وطبيعتها هو دليل على حجم هذه الإشكالية.

لم يعد بوسع البيئة العمرانية العربية اليوم أن تستمر في إيجاد مدن بلا هوية كما حدث في كثير من المدن العربية التي سعت إلى التميز بخلق مدن بلا سكان، واستعارت أشكالاً وأنماطاً عمرانية لا ترتبط بثقافة المكان، ومن ثم استهلكت الموارد الطبيعية بلا رحمة لإعاشة هذه المدن التي أصبحت كلفتها التشغيلية هائلة، لأنها لا تستجيب للبيئة، بل تتعارض معها، مما أدى إلى مزيد من التلوث، وتفاقم مشكلة الاحتباس الحراري، وظهور التفكك الاجتماعي والانعزال الثقافي، إلى غير ذلك من آثار سلبية أفرزتها مظاهر العمولة. في ضوء ما سبق، لا بد من وضع استراتيجية بعيدة المدى للعمران في العالم العربي، تقوم على التواصل مع حاجات المجتمع وثقافته ومتطلبات البيئة المحيطة وتراعي خصوصية كل منطقة، وهنا يأتي دور التعليم في تعزيز مفاهيم الثقافة والبيئة حيث ينبغي على المفكرين والعلماء المجددين أن يأخذوا دورهم خارج كتبهم، ليشكلوا

فكراً ورأياً عاماً من خلال المؤسسات التعليمية ومن خلال الحوار مع المجتمع بكل فئاته على اختلافها، بحيث تستثمر هذه الجهود العظيمة التي يبذلونها كل في مجاله، بهدف إعادة بناء الفكر على أسس علمية تحترم البيئة، وتتعامل مع الواقع بروية نقدية واعية، كما تتعامل مع الآخر بإيجابية وحوار هادف متجاوزة مرحلة الانقياد أو الانقطاع، وتمتلك في ذلك كله فقه المرحلة وشروطها، وتميز بين ما هو واجب وما هو ممكن، وتحدد الأولويات ومنهجيات التطبيق، فلا يبقى مجال بعد اليوم لجلد الذات بكاء على الأطلال، أو اللهاث وراء تجارب الآخرين البراقة دون إدراك كامل لخصوصيتها. هذا التوجه سيسهم في تطوير الخطاب الثقافي العربي، وسيفرز جيلاً نخبوياً في مختلف الفئات والتخصصات يضم معماريين ومخططين قادرين على تجاوز مشاكل المدينة العربية المعاصرة المختلفة، ومنها أزمة الهوية في البيئة العمرانية، كما يسهمون في تشكيل معالم مستقبل هذه المدينة بإرادة واعية وفاعلة تتجاوز الوقوف عند ثنائية الأنا والآخر التي قيدت الفكر العربي بتأثير الاستشراق، كما تتجاوز ضياع الذات بسبب متطلبات العمولة.

هذا بالنسبة للمستقبل، أما اليوم، فلا بد من إيجاد توجه معرفي للنقد والفكر المعماري العربي، بحيث يضم هذا التوجه كافة الفئات المؤثرة في إنتاج البيئة العمرانية مادياً ومعرفياً لتشمل بذلك معماريين ومهندسين وأطباء وعلماء اجتماع وفقهاء ومخططين وسياسيين ومعلمين وأدباء ومفكرين وفنانين وغيرهم. لأن اشتراك كل هؤلاء في متابعة وتقويم ما يتم إنتاجه في البيئة على مستوى البناء الواحد وعلى مستوى تخطيط المدن هو السبيل الأول لتكوين ثقافة عربية ترتبط فيها العوامل المختلفة التي تشكل بيئتنا وتحدد معالم ثقافتنا المعاشة. إن وجود رؤية ثقافية عربية ومشروع ثقافي عربي معاصر بمفهومه الاجتماعي، هو ما نحتاج إلى إنتاجه وبلورته اليوم، فلا جدوى من أن نبني دون فكر

أو ثقافة مرتبطة بالمجتمع. ودون أسس علمية تحترم البيئة والإنسان. بهذا يمكن لنا أن نتجاوز الإشكاليات المعرفية التي تواجه البيئة المبنية في منطقتنا العربية والتي من أهم مظاهرها كما ذكر سابقا تلك التوجهات الأبوية في انتاج عمارة لا تنتمي الى محتواها، ومشكلة الرؤية الفردية في التعبير عن الهوية وذلك سواء لكل من نظر إلى الماضي وأراد إحياءه في غير زمنه. ومن نظر إلى الآخر وأراد تقليده دون إدراك لخصوصيته الثقافية مكانا وزمانا.

إن بناء فكر معماري عربي في ضوء ما سبق سيسهم في بناء نظرية معرفية للعمارة العربية المعاصرة، حيث أن بناء هذه النظرية اليوم هو الضمان الوحيد، كما أرى، لتجاوز أزمة غياب رؤية اجتماعية واضحة تفهم الذات العربية وتلبي حاجاتها وتطلعاتها حتى تتمكن من التعبير عن جوهرها متخطية بذلك تلك التحديات المعرفية التي تعيق تطورها وازدهارها.

صور المقال من الكاتب

الهوامش والمراجع

1 - اشارت مقالة بعنوان Why Middle East Studies Missed the Arab Sprig (Gregory Gause III) ضمن العدد الرابع لعام 2011 لجلة (Foreign Affairs) الى ان النظريات التي تبنتها الدراسات الغربية السابقة حول المنطقة العربية كانت تنظر الى العوامل السياسية والاقتصادية بشكل اساسي لتفسير الاستقرار للدول في المنطقة العربية. لكن كل هذه التحليلات لم تستطع ان تتنبأ بالتحول الكبير الذي حدث في عام 2011م من حيث التحولات الكبرى والثورات التي شهدتها العالم العربي بصورة انتشرت ضمن اكثر من دولة مما يعزز وجود ترابط في الهوية او ما يسمى cross boarder Arab identity). وتوفوقها على العوامل الاخرى مما يتطلب اعادة النظر في النظريات السابقة لعلماء الاجتماع الغربيين في هذا الخصوص.

2 يشير المعمار رفعة الجادحي في كتابه (في سببية وحدلية العمارة) الى ان التغيرات التي طرأت على المجتمعات بفعل المكننة من حيث تعدد المرجعيات في تقييم المنتج. بمعنى ان دور الرقيب على المنتج كان في المجتمع التقليدي هم أنفسهم افراد المجتمع

نظرا لوجود مرجعية واحدة. لكن ذلك لم يعد ممكنا في المجتمع المعاصر بسبب استقلال الرؤيوي والمعمار الاكاديمي عن المجتمع بحيث اصبح هناك حرية التشخص والتفرد وبالتالي لم تعد هناك مرجعية مشتركة مما استدعى استحداث لوظيفة الناقد كوسيلة لازالة الفجوة والانتباس بين المنتج والمتلقي.

3 ثم دراسة موضوع تعليم العمارة في العالم العربي من خلال ورشة عمل متخصصة تحت عنوان تعليم العمارة في الوطن العربي عام 2006 حيث اشارت عدة اوراق عمل الى اشكاليات منهجية فضلا عن غياب بعض القضايا المتعلقة بالبيئة والثقافة عن المواد التي يتم تدريسها في اقسام العمارة، كما ان هناك دراسة لاحقة تم الاعداد لها في جامعة العلوم والتكنولوجيا في الاردن حول علاقة التعليم الجامعي بممارسة المهنة والفجوات التي يجب معالجتها من اجل ايجاد ترابط واضح بين ما يتم تدريسه وبين الواقع العملي لممارسة المهنة.

4 في مقالة بعنوان (المدن العربية في الطريق نحو حياة حضرية افضل) والتي نشرت بتاريخ 2010/10/24 في الموقع الالكتروني لبرنامج

العلامات والرموز في القرى الجبالية بالجنوب التونسي

عماد بن صوثة

كاتب من تونس

جريا على سُنّة دوركايم، لكن بأكثر تفصيل ووضوح،
عالج موس المجتمع بوصفه حقيقة لا تكشف عن نفسها
إلا في شكل رمزي حيث لا يتحقق الاتصال والتواصل
بين الناس سوى عبر الرموز والعلامات المشتركة⁽¹⁾،
فالعالم الاجتماعي لا يكون ممكنا دون قاعدة رمزية
يستند عليها ويتلبّسها متماهيا معها، إذ تخوّل
الرموز الإجماع بصدد معنى العالم الاجتماعي، ذلك
الاجتماع الذي يساهم أساسا في إعادة إنتاج النظام
الاجتماعي⁽²⁾.

والثقافة، وإن تعددت مكوناتها وفق التحديد الكلاسيكي الذي وضعه تابلور، هي في جوهرها نظام رمزي كما صار دارجا في الأنثروبولوجيا التأويلية مع غيرت.

ومقاربة الثقافة الشعبية من هذا المنظور الرمزي تساعد على تفهّم ماهيتها الأنثروبولوجية لا سيما على صعيد ارتباطاتها بالثقافة العالمية التي عادة ما توضع بوصفها مقابلا لها.

وباستثمار مدوّنة من الرموز والعلامات الشعبية ماثلة في فضاءات معمارية تقليدية تقع بمناطق منعزلة بالصحراء التونسية، تحدّد الورقات المقترحة بعض خصائص الثقافة الشعبية ومظاهر حضور الثقافة العالمية فيها.

ونظرا لطبيعة الدراسة التي تعتمد مدوّنة ميدانية محدّدة، فقد تمّ تجنّب الخوض في الإشكاليات النظرية التي يثيرها مفهوم العلامة والرمز في إطار المدارس والاتجاهات التي استفادت في الاشتغال عليهما مثل السيميائية والبنوية والفينومولوجيا والتأويلية، والاكتفاء باستخدام إجرائي يميّز بين العلامات باعتبارها إشارة والعلامات الدالة، وهي العلامات الرمزية الحقيقية كما يعرفها كاسيرار³ حيث تميل الأولى إلى التشكّل حسيّا مقابل الطابع المجرد للثانية، لكنهما تتكاملان في الأوار، فإذا كانت العلامة تمثّل حاملا لتثبيت المعنى، فإنّ للرمز طابعا حركيّا، لهذا يذهب "إيكو" إلى أنّ "كلّ رمز هو علامة توحى بمعنى غير مباشر ومتخيّل"⁴.

1 - الفضاء الجغرافي والمعماري؛

تتموضع العلامات والرموز داخل القصور والقرى بالجنوب الشرقي للبلاد التونسية، وهي منطقة شاسعة مكوّنة من ثلاث وحدات تضاريسية كبرى؛

سهل الجفارة الذي يمتدّ من الجبل إلى ساحل البحر، متّسعا تدريجيا من الشمال إلى الجنوب، وتتخلّله بعض النتوءات والمنخفضات

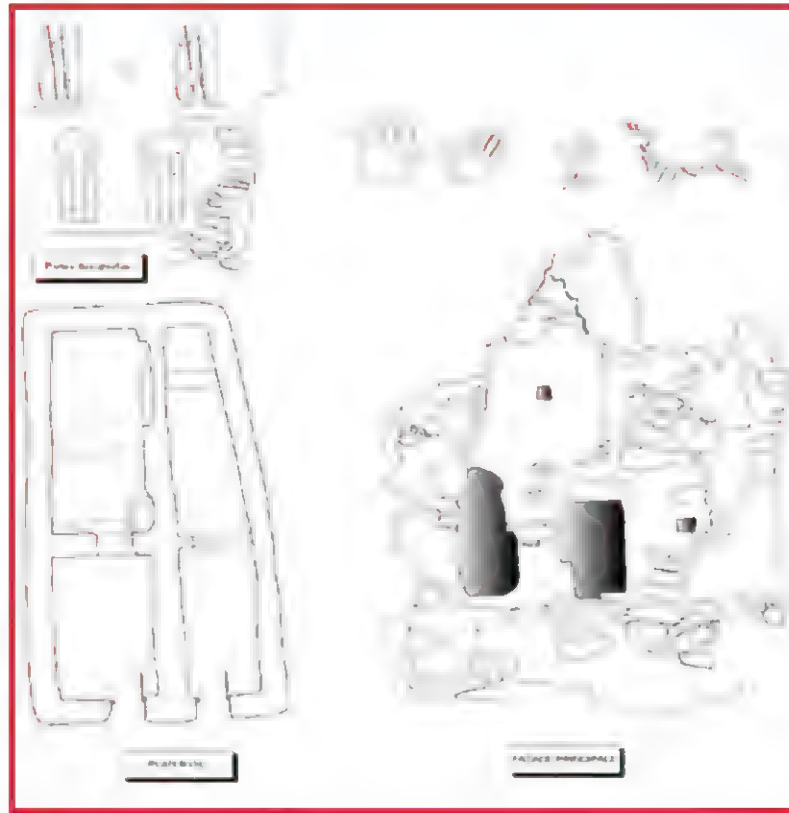
والوهاد التي تسمّى محليّا "الرّخم" و"قلب البيل".

الجبل وهو عبارة عن سلسلة من المرتفعات الوعرة في شكل مقوّس تمتد من جبال مطماطة شمالا إلى جبال نفوسة ببلاد طرابلس بليبيا جنوبا، وتغطّي هذه المرتفعات التي يبلغ ارتفاعها 650م بلاطة من الكلس يفوق سمكها 50 متر.

الظاهر وهي هضبة مترامية الأطراف تعلوها طبقة من الكلس ترتفع تدريجيا من الغرب إلى الشرق لتنتهي عند سفح الجبل، في حين تغمر رمال عرق الشرق الكبير الجزء الغربي من الهضبة.

مناخيا تنتمي المنطقة إلى الصنف القاري شبه الحراري القاحل، وتقع جميعها داخل خطّي التساقطات السنوية 100مم 200مم. وقد عرفت المنطقة المدرسة حضورا بشريا منذ فترات ما قبل التاريخ كما تشهد على ذلك الرسوم الجدارية التي تصور مشاهد من الحياة اليومية ونماذج من الحيوانات لا سيما بمنطقة غمراسن.

إنّ هذه القصور لا يمكن أن تفهم خارج هذا الإطار الجغرافي بخصائصه الجيولوجية والتضاريسية والمناخية، فالثقافة تبدو هنا ملتصقة إلى حدّ الانصهار في الطبيعة، لذلك عادة ما تصنّف هذه الفضاءات المبنية إلى قصور جبلية وأخرى سهلية، أمّا الأولى فهي الأكثر امتدادا وتعقيدا وعراقة، وتتفق أكثر الدراسات على أنّها تعود إلى الفترة التي أعقبت الفتوحات الإسلامية لبلاد إفريقية لا سيما بعد الغزو الهلالي، غير أنّ هذا التاريخ الذي ينطوي على خلفية إيديولوجية بالنظر إلى أنّه يكرّس الثنائية القائمة بين العرب والبربر تعرّض إلى نقد وتشكيك من قبل عدد من المؤرّخين الذين يرجعون هذه القصور والقلاع إلى الفترات السابقة لدخول الإسلامية ولا سيما الفترة الرومانية، ففي تلك المناطق القصية المنيعة شيّد البربر قراهم، فإذا



لوييس، وتأسهلية لتوطن القبائل ومن ثمة إخضاعها.

أما من الناحية الوظيفية، فالصنف الثاني يكاد يقتصر على الخزن (مواد غذائية بدرجة أولى ومصنوعات وأدوات بدرجة ثانية)، في حين يجمع الصنف الثاني بين الخزن والسكن والحماية ويكون فيه القصر جزءاً من نسيج معماري متكامل هو القرية التي تسمى «البلد» مثل الدويرات وشنئي وقرماسة، وتتألف القرية من ثلاثة طوابق ينشر كل منها في طبقة صخرية تسمى «الرصفة»، ويعلوها القصر الذي هو عبارة عن مخزن جماعي.

2 - تقنية الرسم على السقوف.

على خلاف ما يبدو في أكثر الأنماط المعمارية القديمة والحديثة أين تكون الزخارف والنقوش تالية لعملية البناء، فإن الرسم في هذه الفضاءات التقليدية والذي يتموضع عادة على العقود والأقبية يبدأ مع عملية التسقيف على النحو التالي:

هي قلاع وحصون طبيعية عصبية على التضامعين والفرزة، وبالتالي تعبر العمارة الجبلية عن إحدى الآليات الدفاعية التي استخدمها الأمازيغ أو البربر، السكان الأصليون للبلاد، للمحافظة على كيانهم الثقافي والاجتماعي.

بينما تعود القصور السهلية إلى فترات حديثة ومعاصرة، وقد ارتبط ظهورها بالاستقرار وبتزايد تمرکز الدولة وتطوير آليات رقابتها على المجال الترابي، بما أضعف إمكانيات البقاء بمنأى عن سلطتها، حتى أن الاستعمار الفرنسي قد شجّع على تشييد بعضها بتوفير الأراضي للناسبة لتلك مجانا، مما مكن من إنشاء جيل جديد من القصور مثل قصر البرة التابع لفرع من قبيلة العمارنة (سنة 1903) وقصر الشقائق للزرقان (سنة 1907) وقصر بوقفة وهنشير لفرش لفرع من قبيلة الجليلات (سنة 1910)، رغم أن الاستعمار قد قام بتخريب الكثير من القصور القديمة والتي أشارت إلى بعضها للصادر المكتوبة⁽⁵⁾. كل من الأب أندري

بعد إقامة الجدران حسب الارتفاعات المطلوبة اعتماداً على المواد المحلية التي هي أساساً الحجارة والجير والجص. يتم المرور إلى المرحلة الإنشائية الأصعب وهي رفع السقف المكوّن من قيوطولي أو أكثر يسمى "الكمره". فتشّد الجدران إلى بعضها البعض طولياً باستخدام خشب النخيل المعروف بالصنّور لتكون غطاء له وظيفته هيكل الإسناد على امتداد الغرفة يساعد شكله المستدير على توزيع الضغط على كل الجدران. ثم توضع طبقة من الرمل أو الجص المحلول في الماء على كامل مساحة سطح القبو الخشبي عندها فقط تباشر عملية الرسم باستخدام اليد أو الأصابع أو قضيب أو حتى بعض الأدوات كالمطرقة والفأس وذلك حسب الأشكال المراد الحصول عليها أو تدوينها، فإذا كان المطلوب رسماً تجسدياً يوضع العنصر أو العضو المعني كالرجل أو اليد على الرمل أما إذا تعلق الأمر بالكتابة أو الزخرفة فتخط كذلك بإصبع اليد أو بعود يلعب دور الريشة أو القلم مع فارق تقني واحد وهو أن الكتابة تقتضي أن تكون مقلوبة أي أن ترسم حروفها من الشمال إلى اليمين كي تقرأ الكلمة أو الجملة سليمة من تحت السقف، ثم تمرّر فوق مساحة الرمل طبقة من الجبس لتماماً التجويفات والأحافير قبل أن توضع فوقها الحجارة والملاط الجيري. وبعد بضعة أيام تلتحم فيها الحجارة ببعضها البعض ويتماسك السقف مكوّناً كتلة واحدة، تسحب الأخشاب فيبقى السقف مرفوعاً وهو مزدان بالرسوم الناتئة عليه.

3 - تصنيف الرموز والعلامات؛

إنّ كلّ ما خطّه يد الإنسان على الأسقف هو فعل رمزي يحيل بشكل أو بآخر على معاني مجردة تتخطى أحياناً الواقع الحسي الذي تنطلق منه. وعلى عكس ما قد يوحي به الظاهر الزخرفي والجمالي للعلامات والرموز، فإنّ الإنسان مائل فيها بقوة عبر كلّ تقاصيلها⁶، فهو اضيعها

تتمحور حول الإنسان في إطاره البيئي الملموس وضمن شروط الحياة الواقعية دون إغفال للتاريخ⁷، فتجد الكثير منها مستلهماً من الحياة اليومية والطبيعية مع شيء من التجريد. ومع ذلك فهي تتطابق مع الطابع التشخيصي للفن البدائي والممارسات التشكيلية، وهي مؤرّعة بين موضوعات دينية وأخرى دنيوية حيث تتجاوز بل وتتداخل مثلاً عقود البيع والشراء وأدوات البناء بالأدعية والسلمة والتسبيح. لكن الفصل بينها غير موجود أصلاً لأن كل ما هو دنيوي كان دينياً بالأساس وفق تعبير عالم الأديان ميرسا إلياد. لكن من الناحية الشكلية يمكن توزيع الرموز والعلامات ضمن الأصناف التالية:

1 3 النقائش الخطيّة: هي كتابات باللغة

العربية تنقسم إلى صنفين:

- نقائش خطيّة دينية: استخدمت لتمجيد وتعظيم اسم الله وفق صيغ مختلفة مثل "ما شاء الله" "الحمد لله" "الله أكبر". "بسم الله الرحمن الرحيم".

- نقائش خطيّة دنيوية: يمكن توزيعها حسب وظيفتها إلى نقائش تعريفية تقدّم أسماء البنائين وأصحاب الغرف، وأخرى تذكارية عادة ما تسجّل تاريخ البناء معتمدة في ذلك على تاريخ وفاة الرسول الكريم. كما تعرّف بعض النقوش بأصحاب الغرف مثل "أيد عمر بن علي" و "عبد العزيز المقدّم". وهي بذلك عبارة عن وثيقة ملكية، كما تخلّد أسماء البنائين باستخدام الصيغة اللغوية "صنع فلان بن فلان" والتي من خلالها يتسنى لنا معرفة هويّة كلّ منهم، من ذلك أنّ الكثير منهم ينحدرون من كيانات قبلية عربية الأصل مرتبطة بمجال جغرافي مجاور أو حتى بعيد نسبياً كجزيرة جربة مثلاً، بما يدلّ على التواصل والتفاعل بين القرى الجبلية والفضاء الجغرافي والاجتماعي الواسع المدرجة فيه.



وتوزع أغلب الغرف والقصور بكثافة لافتة تكاد تحتكر مساحة الفضاء التشكيلي ويتكوّن سجلها من عناصر للثلاث وللعينات والربيع وخطوط منحنية ومنكمرة ونقاط متعامدة أو متقاطعة ونجوم خماسية أو سداسية ذات خطوط مستقيمة فضلا عن الأقواس والقباب والدرجات التي ترمز إلى الشكل العام للغرفة.

4 - المرجعية الشعبية للعلامات والرموز ودلالاتها،

من البديهي أن تسب هذه العلامات والرموز إلى الثقافة الشعبية ليس فقط لأنها تدرج ضمن العمارة المحلية الصحراوية الواقعة بالمناطق النائية عن المراكز الحضرية التقليدية، ونحن نعلم أن تصنيف الثقافة الشعبية كثيرا ما يتم على أساس اتصالها بالريف مقابل المدينة مركز الثقافة العالمة، ولكن أيضا لانتمائها إلى المدونة الرمزية الشعبية المستخدمة على محامل مختلفة كالفضاء والمنسوجات والجلد والألياف النباتية، أين تكرر فيها الأشكال الهندسية نفسها كالعينات وللثلاث والخطوط المنكمرة.

في حين أن بعض الرموز والعلامات لا سيما اليد المفتوحة والعين والسمكة تؤلف جزءا من استخدامات شعبية أوسع تتجاوز الممارسة التقنية في إطار التقاليد الحرفية المتوارثة تشمل العادات الطقوسية الاجتماعية والدينية

والغايات من الكتابة متعددة منها التوثيق اوقاية والحماية وتحصين الغرف بنوع من السحر المقبول دينيا لا سيما وأن الأمر يتعلق بإمكان تخزين الطعام الذي كما هو معروف يحاط بالكثير من قواعد الحماية والتأصيل الروحي بما يجعله مباركا نفعيا ليس فقط عند استهلاكه وإنما من البثرة إلى اللبنة مروراً بعملية الحفظ والخزن. وفي بيئة صحراوية جافة شحيحة بالمطارها وخيراتها يكون حسن التصرف في الطعام لتأمين توفره مطلباً استراتيجياً تسخر كل الأدوات بما في ذلك السحرية منها للسيطرة عليه.

2 3 الصور:

تجسد مظاهر من الحياة اليومية المألوفة مثل أدوات الزراعة كالرحى التقليدية والمنجل والمغول والبنزلة كما تجسد بعض المنتجات الحرفية كالحلي والقلادة والخاتم والخلال المستعمل لشد أطراف مئزر المرأة المعروف بالملاءة (الملية) والسكين والخنجر ومن عناصرها أيضا الأعقاب الشعبية لا سيما لعبة الخريفة والحيوانات لا سيما الثعبان والسحفاة وأعضاء الجسم خاصة اليد والقدم والعين.

3 3 الأشكال الهندسية والزخرفية:

تمثل السجل الطائفي على هذه الرسوم حيث



البُور والنَّسِيج أين تظهر اليد مطلوفة مفتوحة، وهي تستعمل كطلمس أو تعويذة للوقاية والحماية من حسد أو سوء طالع أو أي أذى محتمل. لهذا ترد ضمن جملة سحرية طقسية "خمس وخميس عين الحسود فيها عود" التي كثيراً ما تردّد في الاحتفالات فتقطع أصوات الغناء والفرف أو تعلوها بوتيرة يعتقد أنها مناسبة لتأمين سلامة المحتفى به وأهله.

ثمة اختلاف في تفسير الصورة الرمزية لليد، فهناك من يردّها إلى ما تنطوي عليه من فضائل وأسرار كعضو خالص من الجسد قد زوّد بطاقة سحرية، "فائدة فاتحة الجسد، وعلى مساحتها يمكن قراءة كل حكاياته وفك أسرار"⁽⁸⁾، وهذا المفهوم هو الذي دفع إلى إحاطة اليد بوضع رمزي مميز وإلى تشكيل منظومة ثقافية كاملة في تمثيلها واستخدامها مثلما يبدو في تقاليد قراءة الكف المنتشرة في الثقافة الشعبية حيث يعتقد أن الإنسان كتاب مخطوط على راحة يده، بينما يرى آخرون أن قيمتها الرمزية تلك ناجمة عن الاقتران بالعدد خمسة المتساوي لعدد أصابع اليد، وكما هو معلوم، تلعب الأرقام والأعداد دوراً كبيراً في التقاليد الشعبية إذ هي ليست مجرد قيم عددية محضة، وإنما أيضاً دلالات رمزية مما يدفع إلى التعامل معها بحذر وحكمة. وفق التفسير الثاني فإن الرقم خمسة سرعان ما امتصّ السلطة السحرية لليد⁽⁹⁾، فأصبح بديلاً

بأنواعها ممثلة نماذج قائمة بذاتها يعاد إنتاجها واستعمالها وفق الحاجات والمناسبات وما نحتاج من إمكانيات إذ يتكرر النموذج الرمزي عينه هنا وهناك محفّظاً على جوهره الدلالي وإن تعددت تجسيدات الصورية من حيث التصميم وأسلوب التقنية وحسبنا هنا أن نذكر بعض الأمثلة:

الجسد: يحضر عبر بعض أعضائه التي تكاد تختزلها اليد والقدم اختزالاً، وإن فرضته أسباب تقنية مرتبطة باعتماد القوالب في وضع الرسوم، وهو أسلوب يصعب أو يستحيل تطبيقه على أكثر الأعضاء، فإنّه أيضاً محكوم بالهوية الرمزية للأعضاء الحاضرة.

وحسبنا الوقوف عند اليد التي تعرف بالخمسة في تونس ويد فاطمة لدى الأروبيين، فهي دون أدنى مبالغة العنصر الرمزي الأكثر استخداماً حيث لا تكاد تخلو منه أية ممارسة طقسية ذات صبغة احتفالية علاوة على المنتجات الحرفية. ففي احتفال الزواج ترفع العروس كفي يديها وتدور سبع دورات متتالية في ما يعرف بالجلوة وسط أهاليها وأغاني نسائية خاصة منها التالية:

جليها يا ماشطة ما تقول جليت

لا هي دونية ولا الخلية في البيت

كما يلطّخ كف اليد بالحناء لترسم على جدران الزوايا والأضرحة دون أن ننسى الرسم على

عنها آخذا منزلة التابو (المحرّم)¹⁰؛ حتى أنّه لا يتلفّظ بإسمه. وإن حدث ذلك، فينبغي أن يصدر أو يردف بصيغة لغوية وقائيّة مثل قولهم "حاشا عينيك" أي بعدت عيناك عن أذاه. وبالتالي سلمت منه.

كما أن التماثم والتعويذات يمكن أن تأخذ إسم الخمسة كنوع من الإستعارة المؤسسة على الوظيفة الأساسية للخمسة بوصفها أداة سحرية للتوقّي من الشرور.

ويستأثر الصنف الحيواني بحضور واضح ضمن مدوّنة الرموز والعلامات المستخدمة من خلال الثعبان الذي يمثل نموذجاً رمزياً مألوفاً في الثقافة الشعبية، إذ يبرز من خلال التصوير الشعبي في إطار الرسم على الزجاج وفي الحلي التقليدية فضلا عن المنسوجات كما يتواتر حضوره في المأثورات الشفوية كالأمثال والحكايات الشعبية بأنواعها ومناقب الأولياء وكراماتهم والأحاجي.

يمثل الثعبان كما يقول باشلار "صورة مركبة أو بالأحرى مركبا من التخيل"¹¹، لهذا لا تنتهي الحكايات المثيرة حوله.

وهو يستمد قوته الرمزية من تصافه الشديد بالأرض بحكم اعتماده الزحف في تنقله بما يجعله أكثر الحيوانات برية le plus terrestre، ويندرج رمزياً ضمن مخصّصات الأرض تماماً كالماء.

وبحكم طبائعه البيولوجية، فهو يمثل همزة وصل بين المملكة النباتية والمملكة الحيوانية¹²، بما حوّل له وظيفة الترميز إلى ما في الأرض من تجدد وحركة ودقاتن واقفاً بذلك على طرقيّ نقيض مع الطيور التي تحيل على العالم السماوي.

وقد أفردته المعتقدات الشعبية بتصوّرات وتخيلات وطقوس خلعت عليه مسحة أسطورية مثيرة لمشاعر الخشية والدهشة، فكانت تلك القواعد السلوكية التي وضعت لحسن التعامل معه والتي أخرجته من هويته الحيوانية لتصنّفه

ضمن الجان¹³، ولأنّه كذلك فهو يمثّل وظيفة خاصة بالنسبة إلى العوالم الأسطورية عادة ما تقترن في المعتقد الشعبي بحماية الحجب والأسرار، فتجد أصناف الثعابين في الحكايات الشعبية تنتصب لحماية الكنوز ودفائن الأرض وللبرهنة على كرامة الأولياء والصلحاء من رجالات التصوف الشعبي.

غير أنّ هذه المنزلة يتقاسمها في الحقيقة مع طائفة كاملة من الحيوانات على غرار السمكة التي تحضر في هذا الفضاء حضوراً يتطابق مع أهميتها في التمثّلات والتقاليد الشعبية العلاجية والسحرية، واستدعاء السمكة بوصفها ملمحاً زخرفياً في الغرف والقصور الجبلية هو استدعاء للطاقة الرمزية المزدوجة التي يعتقد أنّها تكرّسها، فهي من جهة عنصر سحريّ مدمر يوظّف كطلسم وقائي من كلّ أذى وشرّ، ومن جهة أخرى، وبحكم طبيعتها المائية، فإنّها تجسّد الخصب والحياة بما يفسّر أهميتها الشعائرية في احتفالات الزفاف ولا سيما في ما يعرف "السابع"، أي اليوم السابع للزواج أين تحضر سمكة كبيرة لتجرّ وتقفز عليها العروس وسط زغاريد النساء، قبل أن يطهى طبق تقليدي هو الكسكسي الذي ينبغي أن يكون بالسمك في هذه المناسبة تحديداً.

تكوّن السمكة والثعبان رفقة السلحفاة الثالوث الحيواني المقدس في الثقافة الشعبية، وهي، وإن كانت تتماثل في الكثير من المحتويات الرمزية، فإنّ كلّاً منها يختصّ ببعض الدلالات طبقاً لخصوصياته التشريحية والفيزيولوجية وما تنثّره من تأويلات، فالحاوي لا ينفصل عن المحتوى كما يشدّد على ذلك "جليبر دوران" في أنثروبولوجيته الرمزية.

وإذا ربطنا المعطى الإيتونغرافي الخاصّ بما هو أنثروبولوجي وتاريخي عام وجدنا هذا التقديس كثيراً ما اعتبر استمراراً لممارسات وثنية أين كانت عبادة الحيوانات شائعة في إطار "الطوطمية" التي هي الشكل الأولي للدين كما



يقول دوركايم⁽¹⁴⁾ وأن البربر كانوا قد اتخذوا من الاتعبان والعلحفة والسمكة طوطمات لهم⁽¹⁵⁾، ودون سقوط في نظرة تطورية تختزل كل شيء في الماضي وانغلاق داخل مفهوم الطوطمية الذي بين "شترامس" تهافته⁽¹⁶⁾، فمن الواضح أن الأمر أكثر من مجرد عنصر حيواني محدد استخدمه بخصائصه التشريحية والفيزيولوجية الحقيقية، وإنما هو محكوم باستيهامات وتمثيلات ودلالات محددة لا تكف عن التشكل وإعادة الاتبعات، "فالعلاقة بين المجموعات البشرية والأنواع الحيوانية مجازية"⁽¹⁷⁾ وإن اتخذت تمظهرات مادية نفعية في سياق الحياة اليومية، إذ أن الرمزي والتوظيفي يتكاملان.

أما إذا نظرنا إلى طائفة الرموز والعلامات الهندسية فسنعدها بدورها منغمسة في الثقافة الشعبية كما يتبين من خلال شكل الصليب + الذي هو من أكثر العلامات والرموز حضورا حيث تزدان به أسقف الغرف بهنه الثرى الجبلية كما تزدان به الأجساد عبر التوشم والفخار اليدوي والمنسوجات الصوفية). ويحكم تماثله مع

الصليب، فقد أرجعه البعض مثل "كارتون" إلى المسيحية التي سيطرت على البلاد مدى قرون قبل دخول الإسلام. لكن هذه النظرية قائمة على اتخمين أكثر منها على وقائع وبراهين، لهذا فقد رفضها "قويير" في دراسته المعروفة حول التوشم معتبرا أنها من أصول بربرية⁽¹⁸⁾، علما بأن هذا الشكل يمثل أحد حروف الأمازيغية أو التلوية المعروفة، ويقابل حرف التاء (ت) في العربية وحرف T في اللاتينية. وتلعب هذه العلامة وظيفة سحرية بقدر ما هي جمالية، إذ تكون أداة فعالة للوقاية والحماية، وفي نفس الوقت عنصرا للزخرفة أو الزينة حسب إطار الاستعمال.

وفي صنف الأشكال النباتية يمكن أن نستند إلى النخلة التي تسجل حضورها عبر جريدها الذي يتخذ هياكل مختلفة لا تقيد بمحاكاة حقيقة للشجرة، وإنما تستلهم منها صورة الجريد تقنية زخرفية توشح بها أشكال مختلفة كالعقرب والمعين والخطوط المستقيمة والمنكمرة. وهي، وإن كانت عنصر أمثوفا في البيئة الصحراوية، فإنها تحوالت بفضل اخضرارها الدائم إلى صورة رمزية تختزن

معاني الديمومة والحياة مما يفسر وظيفتها الطقوسية في الكثير من المناسبات مثل احتفالات الزواج والأعياد حيث تزدان بها جدران الساحات والزوايا والأضرحة حاملة وظيفتها تبشيرية.

5 - التداخل بين الثقافة الشعبية والثقافة العالمية

1 5 مستوى الممارسة التقنية

إذا نظرنا إلى مدونة الرموز والعلامات من وجهة نظر تقنية أي بوصفها تشكيلات ترسم وفق مهارات ومواد سبق شرحها وجدنا أنها لا تمثل أسلوباً تتفرد به الثقافة الشعبية في هذه المنطقة ذلك أن استخدام الجص في الأسقف والجدران للرسم عليه كتابة وزخرفة يعد جزءاً من التقاليد المعمارية والفنية العريقة المعروفة بالبلاد مع فارق أساسي هو أن طبقة الجص لا توضع هنا مباشرة فوق هيكل البناء لترسم فوقها منذ البداية الأشكال المرغوب فيها قبل أن توارى بطبقات من الحجارة والملاط الجيري كما يقع بالنسبة إلى القصور الجبلية وإنما يتم استعماله بعد استكمال هيكل البناء حيث تكسى الجدران والسقوف والقباب بطبقات من الجص قبل أن تباشر عملية النقش التي تسمى «نقش حديد» ذلك أن الرسم يتم عبر الحفر والنحت بينما يعتمد في الثقافة الشعبية الصحراوية على أسلوب القولية le moulage بملء الفراغات بملاط الجص أو الكتابة العادية.

لكن في الحالتين المادة واحدة والفضاء التشكيلي المستخدم نفسه مع اختلاف واضح في المهارة والإتقان والتفنن. وتلك صفة جوهرية كثيراً ما تجرى على أساسها المقابلة بين الثقافة العامة والثقافة الشعبية لا سيما في الحقل الفني. فمقابل الفن النخبوي الرفيع، حيث الاستهلاك المادي والرمزي للأعمال الفنية بعدد من التظاهرات الراقية للرفاه¹⁹، بما يضاعف الاهتمام بالشكل والتفنن إلى حد التعقيد تحقيقاً للتفرد الفني الذي يكرس نمطاً من الجمالية

«تمثل تعبيرة عن تمييز لوضع داخل الفضاء الاجتماعي»²⁰، هناك الفن الشعبي المتسم ببساطة وسذاجة وعفوية لفتت إليه الأنظار. حتى أن اكتشاف الثقافة الشعبية كثيراً ما تحقق عبر مدخلها الفني كما يبدو في بلورة مصطلح الفنون الشعبية منذ القرن الثامن عشر بأوروبا تحت تأثير النزعة الرومنسية، بل إن مصطلح الفولكلور نفسه قد التصق بالتعبيرات الفنية عبر التركيز على الأدب الشعبي.

طبعاً ليس هنا المجال لإجراء مقارنة على مستوى الرموز والعلامات المرسومة على الجص بين القرى الجبلية وتلك التي نجدتها في القصور والدور الفاخرة بالمدن العتيقة والتي تنتمي إلى الفئات الحضرية البورجوازية. وإنما المطروح هو تعقب توزعها وتموضعها بين المدونتين (الشعبية / العامة أو الرسمية)، فالكثير من العناصر تتكرر هنا وهناك، ولعل من أهمها النجمة الخماسية والنجمة السداسية والخطوط المنكسرة والأشكال الهندسية والامتدادات الشعاعية دون أن ننسى الخط الذي ظل يكون في حد ذاته حقلاً فنياً ورمزياً تعتمل فيه مختلف نزعات الثقافة العربية الإسلامية بذاكرتها ومخيلاتها ورؤاها الكونية. مما يعني وجود سجل تشكيلي ورمزي مشترك يؤكد وحدة المرجعية الثقافية.

2 5 حضور الثقافة الرسمية في مدونة

الرموز والعلامات الجبلية

لئن بدت مدونة الرموز والعلامات مهيكله معمارياً داخل فضاءات مغلقة في مناطق نائية طوقتها الجبال فعزتها في قلاعها المنيعه، فإن الكثير من عناصرها تكشف عن نوع من الانفتاح والتواصل الأنثروبولوجي مع الثقافة العامة كما يتجلى في التظاهرات التالية :

- استخدام الكتابة : كثيراً ما توضع الكتابة بوصفها الحد الفاصل بين الثقافة العامة والثقافة الشعبية، بل إنها تغدو مقياساً تصنيفياً. فيتم الحديث عن ثقافة مكتوبة مقابل ثقافة لا

مكتوبة أو شفاهية. غير أن مدونة العلامات والرموز المعروفة الكثير منها مشكّل من الكتابة على امتداد فضاء سقف الغرف والقصور. فنجد فيها الشعر وأسماء البنات والملأكين والمواعظ والحكم والبسمة والأدعية والتواريخ وغيرها من المحتويات، فالثقافة الشعبية تستخدم بدورها الكتابة. لكن ليس فقط باعتبارها مجرد تقنية للتدوين، وإنما أيضا باعتبارها إطارا يمنح أفقا جديدا للتعبير والتواصل ضمن بيئة المتخيل الشعبي دون تقيّد صارم بضوابطها اللغوية والنحوية. كذلك فهي تقرأ أحيانا مقلوبة بحكم أنها مكتوبة من فوق السقف رغم أنه من الممكن أن تكون سليمة لورسنت مقلوبة. أي من الشمال إلى اليمين كما يلوح في الكثير منها. كما تتواتر فيها الأخطاء بأنواعها (صرفية، نحوية)، بل إن لغتها تكون أحيانا من الدارجة المحلية. فالكتابة هنا مزودة بإيحاءات تصنع منها عنصرا زخرفيا وأداة وقاية وطاقة إضافية في الترميز بل والفعل كذلك. ولا شك أن هذا الجعم من الوظائف مستمد من مفهوم اللغة وارتباطها بالنص القرآني في الثقافة العربية الإسلامية، حتى أن المتصوفة ذهبوا إلى أن « الوجود بمراتبه ومستوياته قد تجلّى في القرآن من خلال وسيط اللغة »⁽²¹⁾.

وقد أفضى هذا التصوّر إلى بناء معارف خاصّة في التعاطي مع اللغة أطلق عليها ابن خلدون « علم أسرار الحروف، وهو من تقاريع علم السيمياء »⁽²²⁾، وتقوده فكرة جوهرية مفادها أن « طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأسماء »⁽²³⁾. من هنا نفهم التوظيفات السحرية المكثفة للكتابة من حيث هي تجسيد مادي للغة. فكثيرا ما تتخذ الأحجية هيئة نصوص مكتوبة، لكنها تبدو أقرب إلى طلاسّم تشكّل وتوزّع فيها الكلمات على مساحة الورق وفق تناسب عددي ونوعي معلوم، فتحضر فيها الجداول والتفريعات حيث تعاد صياغة الكلمات ضمن معادلات حسابية خاصّة اعتقادا بأن للحروف طاقاتها الخفية التي بفضلها يمكن أن تفتح سبلا وآفاقا لا حدود لهما.

إن الكتابة هنا تؤلّف عملية مركبة تتحقّق في إطار طقوسي من الانصهار بين الرمزي والوظيفي والشكل والمحتوى. فكل عنصر فيها غير قابل للحذف والاستبدال بما في ذلك حبر الكتابة المعروف بالصمغ والذي يدخل في إعداد الوصفات العلاجية في الطب الشعبي.

والكتابة في هذا الإطار الخاص، تبدو مستعجلة، فهي لا تنجز على مهل وفق نصوص معدّة سلفا كما يقع في الثقافة العالمية، وإنما كثيرا ما تكون من وحي اللحظة بما يجعلها أشبه بالخاطرة ومكاشفة الذات في لحظة عابرة. كما تتميز بالافتضاب الشديد، فتزد من حيث الشكل النحوي، على هيئة كلمات مفردة، أو تراكيب جزئية أو جمل قصيرة. غير أن اختزالها يقتصر بال تكرار: تكرار الصيغ المكتوبة عينها وكأنها نشيد يردّد. ولعل ذلك يعكس تأثير الذاتية السماعية الملتصقة بالثقافة الشفاهية في ممارسة الكتابة. أمّا على الصعيد البلاغي، فإن التكرار هو نوع من التأكيد، واستنساخ الرموز والعلامات المكتوبة وإن كان يدخل في بناء الفضاء التشكيلي بما يمنحه من تواتر وإيقاع فإنه يساهم في تثبيت المعنى تماما كخفي للزمن ورجوع إلى زمن المقدّس إلا بالمحافظة على ما تدعيه أنه نموذجها الأصلي فيستعاد دوريا بالصيغة عينها مهما تباينت السياقات وتعدّدت الجماعات.

ويمكن أن تعتبر رسم العلامات والرموز برمتها ممارسة طقسية ليس فحسب لما تقوم عليه من تكرار وإيقاع رتيب يكون جوهر الطقوس نفسه كما يقول كازنوف⁽²⁴⁾، وإنما أيضا لما يكتنفها من تجييش وجداني ومخيالي، لأنها لا تكتفي بالتعبير عن الذات وإنما تترك توقيعها على المادة الصلبة شاهدا للتاريخ.

- السمة التاريخية :

لطالما وسمت الثقافة الشعبية بمعاداتها للتاريخ، فهي وعبر ارتهاؤها إلى الذاكرة والخيال والأسطورة والمقدّس تتمرد على الزمن

الكرونولوجي في محاولة استعادة لحظة البداية بنماذجها الأصلية النقية، لهذا يتم فيها التلاعب بالأزمنة، فتسقط فترات تاريخية بأسرها من الذاكرة وتختلق أخرى ليضيق التسلسل الخطي للوقائع ويستبدل بأخر أسطوري يتمحور حول شخصيات وأحداث ترى فيها الجماعة تاريخها الحقيقي، ضمن هذا التصوّر الشعبي للتاريخ تغيب التفاصيل لأن الزمن الحقيقي هو زمن مطلق لا يتعلق بالحيثيات الكرونولوجية بقدر ما يتحرك ضمن أبنية مطلقة كما يتمظهر في الأسطورة وفي الحكاية الشعبية العجيبة، وكما لاحظ ميرسسا إلياد، « فإنّ الذاكرة الشعبية ترفض المحافظة على العناصر الشخصية والتاريخية للسيرة الذاتية لأحد الأبطال»²⁵، إذ تمارس عملية أسطرة تحوّل الشخصية إلى جدّ مقدس بما يدمج الفرد في صنف نموذجي²⁶.

وتماما كذكرى الشخصيات، لا تستطيع ذكرى الوقائع الصمود طويلاً أمام فعل التآكل التاريخي، طالما أنّ « الذاكرة الشعبية تشغل بواسطة بنيات مختلفة تتمثّل في الأصناف بدل الأحداث والنماذج بدل الشخصيات التاريخية»²⁷.

وإذا كانت الذاكرة تحريفية وانتقائية بطبيعتها كما يقول هالفاكس، فإن فعلها ذاك يظهر خاصة في علاقتها بالزمن عبر التلاعب به، فيفكّك ويركّب من جديد بشكل يصبح فيه الماضي خلقاً واختلافاً مستمرين أكثر منه امتداداً تاريخياً حقيقياً في الحاضر عبر الذاكرة.

لكن مدونة العلامات والرموز الشعبية في هذا الفضاء الذي نحن بصددده فيها احتفاء استثنائي بالزمن الكرونولوجي على غير ما جرت عليه العادة في الثقافة الشعبية، إذ تتعدّد القرائن اللغوية والعديدية الدالة على أزمنة بعينها، فإذا نحن إزاء ضرب من التأريخ تذكر فيه تفاصيل الأحداث والشخصيات والمناسبات في إطارها التاريخي الحقيقي بدقة متناهية.

وواقع إن علاقة الثقافة الشعبية بالتاريخ

شديدة الالتباس، ذلك أنّ تمرّدها عليه لا يعني تحرّرها منه أو أنّها لا تعبأ به، بل العكس تماماً لأنّها عملياً لا يمكن لها أن تتموضع خارج الزمن، فهو الإطار الحقيقي للوجود الإنساني كلّ، بقي أنّه يتمّ تمثّله والتعامل معه في الثقافة الشعبية عبر إدراجه ضمن بنى زمنية أكثر إطلافاً بما يمكن من الاستيعاب الرمزي للزمن الكرونولوجي الفيزيائي اتقاء لشّر سطوته وعشيته، من هنا تولدت تلك النزعة إلى الأصول والبدائيات التي تكرّسها الأساطير التأسيسية في محاولة لصياغة تاريخ مقدّس قائم على النماذج والمثّل أكثر من الوقائع والشخصيات المألوفة، وهو ما ينزّل الجماعة منزلتها في الزمن الحياة والكون.

ومع ذلك فإنّ التفاصيل المثبتة على الأسقف تجسّد تاريخاً دنيوياً كرونولوجياً مقابل تاريخ مطلق مقدّس حيث يتجلّى الاهتمام بتدوين أحداث وأشخاص وعناصر من المحيط المحلي ليصبح السقف سجلاً حقيقياً يمكن الاعتماد عليه في كتابة تاريخ هذه المجتمعات المحلية، بما يدفعنا إلى مراجعة نقدية لنظرية احتكار المجتمعات الحديثة للمعرفة التاريخية وإلى القبول بإمكانية كتابة تاريخ وضعي حتى في ظل غياب مصادر مكتوبة كما الشأن في المجتمعات الشفاهية طالما أنّ لها هي الأخرى تاريخها المحفوظ في محامل غير كتابية كالوشم على الجسد والرسوم الجدارية والمنظومات الشعائرية ومجموعات الأثاث وسائر المنسوجات التقليدية والممارسات الشفاهية.

- البعد العقلائي :

ليست هذه الرسوم ممارسة لا طائل من وراءها يمكن اعتبارها مجرد تهويمات وانفعالات يأتسها مبعثها الشعور بالعجز أمام الطبيعة وقسوة الحياة، بل إنّها تتأسّس على ضرب من العقلائية حتى بمعناها الأدائي، أي ليس كفاعلية ذهنية وتمثّل منطقي مجرد للعالم، وإنّما بوصفها أداة لمعالجة موضوعات ملموسة ترنو إلى تحقيق

أهداف عملية، فمن حيث هي ممارسة تقنية، تتجلى في العلامات والرموز ومهارات فنية ومعمارية متعلقة بحذق استخدام المواد الطبيعية المتوفرة، فالجير والجبس أو الجص والحجارة والتراب والأخشاب، وهي العناصر الأساسية التي تدخل في مفردات العمارة الجبلية التقليدية، تستخلص من المحيط الطبيعي المحلي وفق أساليب معلومة أنضجتها خبرات الأجيال، دون أن ننسى المبادئ التشكيلية التي تقود تنفيذ الرسوم كالتناظر والتوازن والمقابلات.

ولئن تعلق الأمر بنشاط رمزي في ظاهره بحكم أن هذه الرسوم لا علاقة لها بالاعتبارات الإنشائية للبناء، فإنها لا تخلو من الأبعاد الوظيفية بما أنها لا تقطع صلتها بواقع الجماعة، وإنما تتداخل معه مستجيبة لتحدياته، فتنهض بوظيفة التوثيق للأحداث والأشخاص حافظة الذاكرة الجماعية من التلف والنسيان وتسجل العقود والعهود تنظيماً للمعاملات والعلاقات، وحتى العلامات والرموز السحرية هي مسالك للوقاية والحماية تحقق أهدافاً واقعية في نظر الذين يعتقدون فيها، وهي في الجملة تحرص على أن تستمد عناصرها من الثقافة العالمية الرسمية حرصاً يبعد عنها الشكوك في شرعيتها، فثمة وعي بهيمنة الثقافة العالمية وبأن التوصل منها أو مناهضتها لا يعنيان سوى الهامشية واستباحة الجماعات التي تتبناها رمزياً واجتماعياً، إذ ينبغي ألا نغفل عن سياق النزاع بين الكيانات الاجتماعية القبلية من ناحية، وبين العرب والبربر من ناحية أخرى، فهناك نزعة عقلانية براغماتية تدفع إلى عدم الخروج عن القواعد الثقافية السائدة والمتداولة والتي هي واقعية قواعد الثقافة العالمية التي تعتمد اللغة العربية، حتى أننا لا نكاد نعثر على اللغة الأمازيغية ضمن النقائش الكتابية رغم أنها مازالت تستخدم إلى حد الساعة في قريتي الدويرات وشنقي.

إن سلب الثقافة الشعبية صفاتها المنطقية العقلانية تعبر عن عمليات الإقصاء التي

مارستها الثقافة العالمية بحقها أكثر منها توصيف لحقيقة موضوعية، ذلك أن مقولة العقلانية نسبية وهناك بالأحرى أنواع من العقلانيات على غرار ما بينه «فيبر» بمناسبة تحليله لعقلنة الأفعال الاجتماعية حيث بين أن كل فعل اجتماعي قابل للفهم باعتبار أن الأفراد الذين يقومون به يمتلكون حداً ما من العقلانية، وبالتالي ينبغي تفهم ما يحرك عقلانياً هذا الفعل، وهو يميز بين نمطين من العقلانية: الأولى محدّدة بالغاية، أي أنها تطمح إلى نتائج محدّدة، أما الثانية فهي محدّدة بالقيمة عبر الاستمداد والاستلزام من المثل والمعتقدات، ويمكن للنمطين أن يحضرا معاً في السلوك الواحد⁽²⁸⁾.

ولم تعد اليوم فكرة القطيعة والتعارض بين الذهنية المنطقية والذهنية ما قبل المنطقية ذات قيمة علمية تذكر بعدما تهدم صرحها تحت ضربات النقد المعاصر في حقل الاجتماعيات والإنسانيات بوجه عام، بل إن الاتجاه الطاعني في الأنثروبولوجيا المعاصرة يميل إلى التشديد على التماثل والتقاطع كما تظهره مدرسة الإثنوسيمولوجيا L'ethno sémantique التي تركّزت جهود الباحثين في إطارها على جرد الأنظمة التصنيفية الخاصة بكل ثقافة قبل تحليلها اعتماداً على المقارنات.

من هذا المنظور، فإن هذه الثقافة العالمية لا تختلف في جوهرها العقلاني نوعياً عن الثقافة الشعبية، فالاختلاف لا يمس سوى الدرجات والأشكال التي على أساسها يمكن توزيعهما وترتيبهما، وآية ذلك أن المفاهيم والتصورات الكبرى هي في مجملها متماثلة حيث تسيطر عليها نزعة الأسطورة والتقدّيس، فالمعاني والمعتقدات الدينية تكاد تكون هي نفسها والرموزيات الكبرى المتعلقة بالحياة والخصوبة والموت والبعث والخير والشر والطاهر والنجس والجميل والقيبح، تتشابه وتتكرر في إيقونات أصلية ثابتة، فلا يمكن الزعم بأن الثقافة العالمية قد أنتجت عقلانياتها بينما ظلت الثقافة الشعبية حيصة خيالاتها.

فالاثنتان مترادفتان بنيويا، إنما الفرق أن كلا منهما يشغل سوسيولوجيا على مستوى مختلف عن الآخر، فإذا كانت الأولى تمثل ما هو شامل ممأسس، فإن الثانية ترتبط بما هو محلي خاص، والتمييز بينهما لا يتحدد بالمضمون العقلاني للثقافة العالمية مقابل الطابع الخيالي الأسطوري لتظيرتها الشعبية، فهما يغترقان من الينابيع عينها، والتداخل بينهما أكبر من أن يحصر في جملة من الخصائص النوعية للثقافة العالمية التي تمتد إلى قلب الثقافة الشعبية لتخضعها لمنطقها ورؤاها العامة للقضايا الجوهرية للحياة، ذلك أننا حتى لو افترضنا وجود هوية أنثروبولوجية خاصة بكل منها، فإن هناك اتجاهها مقابلا للتأثير، أي أن للثقافة الشعبية حضورها داخل الثقافة العالمية من خلال الطقوس والشفاهيات والأساطير ومختلف الصور الخيالية، وحسبنا لتأكيد ذلك الإشارة إلى إدراج ظاهرة الأولياء والزوايا والطرق الصوفية في الثقافة العالمية بعدما حظيت بالقبول من لدن الفقهاء كذلك الكثير من التقاليد الشفوية، لا سيما الحكايات الشعبية، التي أضحت جزءا من الأدب الرسمي بعدما أعيدت صياغتها ولعل مثل هذا التداخل هو الذي يفسر نفور الأنثروبولوجيين من استخدام كلمة فولكلور باعتبارها تنهض على مسئلة القطيعة بين الماضي والحاضر وبين مكونات الثقافة الواحدة، بحيث لم يكن يتصور ما هو موروث قديم إلا على هيئة روا سب باهتة وفق التحليل المعروف لتايلور الذي ظل مسكونا بهاجس مرعب من انبعاث السلوكات البدائية من جديد في العالم المعاصر⁽²⁹⁾.

لكن، وبعيدا عن مثل هذه الأحكام المعيارية والهواجس الإيديولوجية، فإن ما يتوضع عليه اصطلاحيا فولكلورا أو تراثا شعبيا يعد جزءا من الثقافة العامة السائدة في مجتمع من المجتمعات، وهو لا يتمظهر كنظام رمزي مستقل، وإنما في علاقة عضوية بالثقافة العالمية التي كثيرا ما تحدد له ماهيته وحدود اشتغاله، وهوية الثقافة الشعبية

في عديد الأحيان هي مستسخة مصطنعة وفق قواعد ومفاهيم الثقافة العالمية، فلا نجد فيها من الملامح والمكونات إلا بقدر ما تسمح به الثانية لتكون امتدادا لها حيناً أو صورة مقلوبة عنها أحيانا فاقدة في الحالتين جوهرها بوصفها بنية رمزية مستقلة، فتماما كالقطع الأثرية القديمة التي ينطوي استخدامها الاستهلاكي على دلالات ثقافية واجتماعية جديدة لا علاقة لها بقيمتها التاريخية الحقيقية، يعاد اكتشاف الموروث التقليدي بعد تجريده من أهم مقوماته في إطار ما يسميه «دي سرتو» «جمال الميت»⁽³⁰⁾.

خاتمة

بقدر ما تغرس هذه الرموز والعلامات في بيئتها المحلية الشعبية متطابقة مع العزلة الجغرافية والتمايز الإثني للجماعات المرتبطة بها، بقدر ما تبو متقاطعة في دلالاتها وفي الكثير من محتوياتها الرمزية مع الثقافة الرسمية السائدة، فهي لا تعدو أن تكون إحدى صيغها وليس معادلا لها، فليس ثمة استقلالية رمزية للثقافة، إنها دائما تحت الرقابة⁽³¹⁾، ومع ذلك فالثقافة الشعبية لها هوامش للمناورة والتحايل عبر ترسانة من الرموز والعلامات قادرة على مختلة الهيمنة السياسية والرمزية للثقافة العالمية وتجاوز المظاهر العيانية والظرفيات الآنية للكشف عن أعماق ثقافة المجتمع بل والإنسان كتجريد مطلق، فتحيل على المشترك الأنثروبولوجي خلف الاختلافات والتقسيمات، ذلك أن الرموز والصور لا تتحدد ولا تتقيّد بحدود الثقافة وقبورها، وإنما تحاول جاهدة البقاء حية باستمرار رغم تفسخ الشروط والبنى الموضوعية التي تحويها وتنظم داخلها، ولعل هذا الحضور هو الذي حافظ على الثقافات مفتوحة⁽³²⁾.

كتب فازت بجائزة الأليكسو للتراث اللامادي ومكنز الفولكلور يتصدر القائمة

أحلام أبوزيد
كاتبة من مصر

نعرض في هذا العدد للكتب التي فازت بالجائزة العربية للتراث لعام 2014 والتي أعلنتها الأليكسو في مايو الماضي في دولة الكويت. وقد خصصت الجائزة لأول مرة في مجال "التراث اللامادي" ليتقدم لها عشرات الباحثين المتخصصين من مختلف أنحاء الوطن العربي. وقد فاز بالجائزة الأولى كتاب "مكنز الفولكلور" لمصطفى جاد (مصر) هذا الكتاب الذي أثار حراكاً علمياً في مجال الثقافة الشعبية العربية خلال السنوات الأخيرة. فيما فاز بالجائزة الثانية كتاب "إعادة إنتاج التراث الشعبي: كيف يتشبث الفقراء بالحياة في ظل الندرة" لسعيد المصري (مصر). أما الجائزة الثالثة فقد جاءت مناصفة بين كتاب "الصهبة والموشحات الأندلسية في مكة المكرمة" لعبدالله أبكر (السعودية)، وكتاب "العادات والتقاليد في



اتنفيذية لمشروع صيانة التراث وحمايته. وتواصلت مع انعقاد الدورة الأولى للجائزة العربية للتراث التي استضافتها دولة قطر في الفترة 13-15 مايو 2012 والتي تقرر خلالها تخصيص الدورة الثانية من الجائزة للتراث الثقافي غير المادي وذلك تزامناً مع الاحتفال بمرور 10 سنوات على صدور نص اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي لسنة 2003. أعلنت المنظمة عن فتح باب الترشيح للدورة الثانية من الجائزة العربية للتراث. وتقرر للجائزة مكافأة مالية قدرها 50.000 دولار أمريكي، بالإضافة إلى وسام وشهادة تقدير موقعة من المدير العام للمنظمة. وقد تم الإعلان عن الترشيح للجائزة بتاريخ 23 ديسمبر 2012 وذلك على الموقع الإلكتروني للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم وعن طريق اللجان الوطنية للدول الأعضاء وعبر الصحافة المكتوبة والمجلات المتخصصة. وحدد يوم 31 ديسمبر 2013 آخر أجل لقبول الترشيحات، باعتبار تاريخ ختم مكتب البريد.

أهداف الجائزة

تهدف الجائزة إلى مكافأة الإنجازات

دورة حياة الإنسان الفلسطيني قبل النكبة (1948) لذكرياء السنوار، وريا الزهار (فلسطين). وتضمنت الملفات المرشحة للجائزة عدداً من الأعمال التي حظيت بتقدير لجنة التحكيم لجودتها من حيث المنهجية والمحتوى العلمي والإخراج، إلا أنه لم يحالفها الحظ بالفوز بالجائزة. وقد أوصى أعضاء التحكيم بضرورة انتويه عن هذه الأعمال في حفل إشهار الجائزة، تقديرًا لمعدي هذه الأعمال، وهي كتاب "أيام العرب الأواخر: أساطير ومرويات شفوية في التاريخ والأدب من شمال الجزيرة العربية مع شذرات مختاره من قبيلة البره وسبيع" لمؤلفه سعد العبد الله الصويان (السعودية)، وكتاب "الزمامير.. المعتقد حول الموسيقى والاضطراب النفسي" لمؤلفه علي الضو (السودان).

التفكير في الإعلان عن الجائزة

في نطاق حرصها الدؤوب على تعزيز المكانة الهامة التي توليها للتراث، باعتباره رمز الذات ومكوناً أساسياً من مكونات الهوية وشاهداً على مدى ثرائها وتنوعها، أحدثت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الألكسو) هذه الجائزة التي تمنح مرة كل سنتين. وذلك في إطار الخطة



- اتفاقيات والتعايير انشؤانية.
- فنون وتقنيات أداء العروض.
- الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات.
- المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة و التكون.
- المعارف والهارات المرتبطة بالفنون الحرفية والتقليدية.

شروط الترشح للجائزة

- تخضع جل الأعمال المشاركة في الجائزة إلى الشروط الآتية:
- أن لا يكون العمل قد نال جائزة سابقة من أي جهة أخرى.
- أن لا تتجاوز مدة أقدميته ثمان سنوات وأن يكون مشروع البحث قد نُشر خلال الخمس السنوات الأخيرة.
- أن لا يمثل العمل المرشح في أطروحة أكاديمية.
- أن يكون العمل المرشح ملتزماً بالمنهج العلمي.
- أن تكون المشاركة بعمل واحد.
- أن تُقدم الأعمال بإحدى اللغات التالية: العربية أو الإنكليزية أو الفرنسية.

البارزة والأعمال النموذجية في مجال المحافظة على التراث، بشقيه المادي وغير المادي، وصيانتها وتكييفه مع الاستخدامات الحديثة والتعريف به وتكريم الباحثين والمهنيين المتخصصين وتشجيعهم وحفزهم على مزيد الإسهام في تنمية هذا القطاع في الوطن العربي، وتعزيز معايير ومهارات عالية في ممارسات حفظه وصونه ونشره عبر الحدود وتستجيب هذه الجائزة إلى الحاجة المؤكدة إلى دعم التراث كعنصر استراتيجي من عناصر التنمية المستدامة. وتستهدف الجائزة الأفراد: الأشخاص من ذوي الخبرة أو المهنيين الفاعلين في مجال التراث الثقلي غير المادي وأصحاب المبادرات الحرة والفردية الناشطين في نفس المجال. والمجموعات: الجامعات والمؤسسات والجمعيات الحكومية وغير الحكومية المتخصصة في مجال التراث الثقلي.

مجالات الجائزة

بناء على ما تنص عليه اتفاقية اليونسكو لسنة 2003 بخصوص مجالات التراث الثقلي غير المادي، اندرجت مواضيع الأعمال للترشحة لنيل الجائزة ضمن أحد المحاور الآتية:



لجنة إدارة الجائزة

تم الإشراف علي جميع إجراءات منح الجائزة من خلال لجنة إدارة الجائزة التي يعينها ويترأسها مبلشرة المدير العام للمنظمة، وتتولي هذه اللجنة المهام التالية:

- وضع النظام الداخلي للجائزة
- وضع معايير الترشيح للجائزة وشروط اختيار الفائز

- الإشراف على استقبال الترشيحات
- إقرار استمارات الترشيح ونص رسائل قبول الترشيح أو رفضه ونص رسائل إبلاغ الفوز بالجائزة أو عدمه

- إقتراح لجنة التحكيم
- إختيار الفائز بالجائزة من بين المرشحين الثلاثة الذين تنتقيهم لجنة التحكيم
- الإشراف عن تصميم الرمز (الشعار) الخاص بالجائزة

وقد جاء في تقرير لجنة إدارة الجائزة أن عدد الملفات المقدمة لنيل الجائزة بلغ ستة وخمسين ملفاً من خمسة عشر دولة عربية هي: المملكة الأردنية الهاشمية (عمان) - دولة الإمارات العربية المتحدة (عمل واحد) - الجمهورية

التونسية (سبعة أعمال) - الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية (خمس أعمال) - المملكة العربية السعودية (أربعة أعمال) - المملكة المغربية (ثلاث أعمال) - الجمهورية العربية السورية (عملان) - جمهورية العراق (عملان) - دولة فلسطين (أربعة أعمال) - جمهورية مصر العربية (ثمانية عشر عملاً) - سلطنة عُمان (ثلاث أعمال) - مملكة البحرين (عمل واحد) - جمهورية السودان (عمل واحد) - دولة ليبيا (عمل واحد)

لجنة التحكيم

وقد عين رئيس لجنة إدارة الجائزة، لجنة التحكيم، والتي ضمت في عضويتها سبعة أساتذة من بين الشهود لهم بخبرتهم الواسعة في تخصصات علمية مختلفة في مجال التراث الثقافي بشقيه المادي وغير المادي، مع الحرص على ضمان نوع من التوازن الجغرافي في عملية اختيار الأعضاء، وهم

- د/ خالد عزب: مدير إدارة المشروعات الخاصة بمكتبة الأسكندرية، جمهورية مصر العربية.



وحدد النظام الداخلي للجائزة مهام لجنة التحكيم علي النحو الآتي،

- دراسة ومعالجة الملفات الواردة في كنف السرية
- اعتماد قواعد الاختيار المحددة من قبل لجنة إدارة الجائزة
- انتقاء أربعة مرشحين علي الأكثر للفوز بالجائزة
- هذه هي جميع البيانات التي توفرت لدينا حول الجائزة والملفات المقدمة وأليات الترشيح واختيار الفائزين. وقد تم تسليم الجوائز بدولة الكويت برعاية وحضور وزير الإعلام ووزير الدولة لشؤون الشباب الشيخ سلمان الصباح وحضور المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ألكسو) الدكتور عبد الله المحارب. وأكد المحارب في كلمة له في الاحتفال أهمية صون التراث الثقافي في تثبيت الهويات وحماية الخصوصيات الحضارية "دون التحجر والانغلاق" مشيراً إلى أهمية للحفاظة علي الثقافة العربية والتراث العربي. أما الكتب الفائزة والكتب التي نالت تقدير لجنة التحكيم فسوف نعرض لها بالتفصيل قدر الإمكان في

- د/ منير يوشناقي: مدير المركز الإقليمي للتراث العالمي في مملكة البحرين، الجمهورية الجزائرية الشعبية الديمقراطية.
- د/ أحمد سكونتي: أستاذ أنثروبولوجيا بالمعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، الرباط، المملكة المغربية.
- د/ أحمد صدقي: أستاذ جامعي وخبير التطوير الحضري والحفاظ علي التراث العمراني، جمهورية مصر العربية.
- د/ هاني هيجنة: أستاذ الدراسات الحضارية بجامعة اليرموك وخبير لدي اليونيسكو، المملكة الأردنية الهاشمية.
- أ/ فيصل طالب: المدير العام للثقافة- وزارة الثقافة اللبنانية، الجمهورية اللبنانية.
- د/ فيصل الحفيان: مدير معهد المخطوطات العربية، جمهورية مصر العربية.
- د/ اسماعيل الفحيل: مستشار في التراث الثقافي غير المادي- وخبير لدي اليونيسكو، الإمارات العربية المتحدة.
- د/ محمد البيلي: خبير التراث الثقافي غير المادي- الرياض المملكة العربية السعودية.



انصفحات اثاثية، مع الأخذ في الاعتبار صعوبة الحصول عليها جميعاً، واعتمادنا في بعض منها على شهادات أصحابها.

كتاب مكنز الفولكلور

أحدث مصطلح "مكنز الفولكلور" كثيراً من التساؤلات في الأوساط العلمية العربية خلال الأعوام الخمسة الماضية،

كما أثار بعض التداخلات مع بعض المصطلحات الأخرى كمصطلح "موسوعة" و "قاموس" و "دائرة معارف" ..إلخ. غير أنه سرعان ما أصبح متداولاً ومفهوماً، بل إن العديد من المؤسسات العلمية العربية بدأت في تطبيقه والتعريف به والتدريب عليه. كما بدأت العديد من الأقسام المتخصصة والعامة تتناوله من أكثر من جانب كمشروع قومي عربي للحفاظ على تراثنا الشعبي، وأصبح كتاب "مكنز الفولكلور" مثاراً خصباً للمناقشات والبحث خلال عدة مؤتمرات دولية في الآونة الأخيرة. وقد أشار الدكتور محمد الجوهرى في تقديمه لهذا العمل بأنه مؤشر قوى ودال على مرحلة جديدة في تليخ اندرس الفولكلوري في عالمنا العربي، وهو عمل يرود الطريق ويفتح الأفق ويزرع الأمل.

مكنز الفولكلور الذى عكف على وضعه مصطفى جاد أستاذ تقنيات حفظ الفولكلور بالمعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون بالقاهرة، صدر في جزئين علمي -2006 2007 عن المكتبة الأكاديمية ومركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي.. هذا المركز الذي تبني الفكرة منذ مولدها عام 2000 ووفر جميع الإمكانيات للمؤلف ليخرج هذا العمل في صورته المطبوعة والإلكترونية. وتقوم فكرة المكنز الأولى على توثيق وأرشفة موضوعات الثقافة الشعبية بكافة تصنيفاتها العامة والفرعية. ومن ثم فهو يعد أول خطة تصنيف عربية لموضوعات التراث الشعبي، وإذا كنا نملك مادة فولكلورية وفيرة في

عالمنا العربي تراكمت عبر عدة عقود منذ منتصف القرن الماضي، فإن هذه المادة لازالت تحفظ بطرق غير منهجية تتعثر معها محاولات الاسترجاع والإثابة.. ومن ثم فإن وظيفة مكنز الفولكلور هي ترتيب وتنظيم وتوثيق هذه المواد المتراكمة بمنهج علمي حتى يتيسر إتاحتها.

وقد ارتبط مصطلح "مكنز" بالعديد من المراحل والتطورات في علم المعلومات والمصادر الموسوعية، وبدأت الفكرة مع بدايات معاجم المعاني في التراث العربي والإسلامي وأشهرها "الخصص" لابن سيد، و"فقه اللغة وسر العربية" لأبي منصور الثعالبي. ثم تطور المفهوم في معاجم المترادفات والأضداد في الثقافة العربية وخطط التصنيف العامة والمخصصة وخطط رؤوس الموضوعات خلال القرن العشرين. وفي الغرب كان أول مكنز لغوي هو مكنز بيتري مارك روجيه الذي نشر عام 1852 بعنوان "مكنز الكلمات والجمال الإنجليزية". وفي إطار المكانز العربية فإن أشهرها هو "مكنز جامعة الدول العربية" الذي يضم وثائق الجامعة. وهناك عدة مكانز شملت موضوعات متعددة كالتمية والمكتبات وعلوم الدين الإسلامي والمكنز الموسع ومكنز اليونسكو ..إلخ. وقد اعتمدت معظم المكانز السابقة على الترجمة من لغات أخرى إلى العربية. أما مكنز الفولكلور فهو أول مكنز عربي



1975، وتعمل أكثر التعريفات تداولاً وشهرة بين المتخصصين في علم المعلومات لفهوم المكتز Thesaurus هو التعريف الذي اعتمدته المنظمة الدولية للتوحيد اقياسي International Standardization Organization والذي يشير إلى أن "المكتز من حيث الوظيفة هو وسيلة ضبط للمصطلحات، وتستخدم للترجمة من اللغة الطبيعية للوثائق من قبل المكشفين أو المستفيدين إلى "لغة نظام" أكثر تقييداً (لغة توثيق، لغة معلومات)، والمكتز من حيث ابناء هو لغة مضبوطة وديناميكية تتكون من المصطلحات المتصلة ببعضها البعض دلائياً وهرمياً وتغطي أحد حقول المعرفة" وقد استفاد المؤلف من التجارب العديدة السابقة عليه في علم المكتز وخاصة تجربة فتحي عبد الهادي، كما استفاد من خبرته الأولى في دراسته لعلم الكتابات والمعلومات، واستطاع أن يستخلص تعريفاً مستقلاً لفهوم "مكتز الفولكلور" وهو: "قائمة بالواصفات - المصطلحات - المرتبطة بالتراث والآثار الشعبي وعلاقاتها التكافؤية والهرمية وائترابطية، ويكون ترتيب وعرض المصطلحات وعلاقاتها بما يخدم بكفاية وفعالية في تحليل محتوى المادة الفولكلورية، وتستخدم مصطلحات المكتز في كشف واسترجاع عناصر الظواهر الفولكلورية بوسائطها المتعددة".

ماذا إذن عن مصطلحات المكتز التي تحدث عنها المؤلف، وما هي وظيفتها؟ .. عند تصفح المكتز سنجد أنه يرتبط بمنظومة علمية شديدة الإحكام، فبعد أن يعرض المؤلف لعشرات الأفكار التصنيفية التي سبقته لموضوعات الفولكلور، فهو يؤكد على أن المشكلة لا ترتبط بالتصنيفات العامة لموضوعات العلم، بل في التفاصيل الخاصة بكل موضوع، وعلاقاتها التكافؤية والهرمية كما

مرتبط بالثقافة والبيئة العربية، دون الحاجة إلى الترجمة من لغات أخرى، ويشير الدكتور فتحي عبد الهادي - أستاذ علم المعلومات إلى أن هذا المكتز رائد - ليس في مجال الفولكلور فحسب وإنما على نطاق المكتز العربية بصفة عامة - ذلك أنه قام في الأساس على جمع المصطلحات من الميدان العملي، ومن المصادر العربية الأصيلة في الفولكلور، وبالتالي فمكتز الفولكلور عمل إنشائي وعمل عربي صميم. وهو بذلك يختلف عن كثير من المكتز العربية في المجالات للوضوعية المختلفة التي قامت في أساسها على الترجمة من المكتز الأجنبية.

ومصطلح (مكتز) هو "المقابل العربي للمصطلح الأجنبي ذي الأصل اليوناني Thesauros اللاتيني Thesaurus الذي يعني المستودع أو الكتز. وينتهي معجم ويبستر Webster إلى أن المكتز "كتاب يشتمل على الكلمات أو المعلومات المتصلة بمجال بعينه أو مجموعة من المفاهيم أو المعاني، وهو معجم للمترادفات على وجه الخصوص". فالمكتز إذن هو الكتز اللغوي الثري بمفرداته، إلا أن هذه المفردات ينظمها ترتيب يختلف عن ترتيب المعاجم اللغوية الأخرى أو معاجم المفردات على وجه الخصوص. وقد ترجمت كلمة Thesaurus الإنجليزية إلى العربية إلى كلمة "مكتز" عام

أشار في تعريفه. وبعد دراسة متأنية لموضوعات العلم خلص المؤلف إلى الأخذ بتصنيف العلم إلى ستة حقول رئيسية هي:

- 1 - موضوعات الفولكلور العامة
- 2 - المعتقدات والمعارف الشعبية
- 3 - العادات والتقاليد الشعبية
- 4 - الأدب الشعبي
- 5 - الفنون الشعبية
- 6 - الثقافة المادية

ويلاحظ أن هذا التصنيف (من 2 إلى 5) يتسق في معظمه مع تصنيف اليونسكو للتراث اللامادي: المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون - الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات - التقاليد وأشكال التعبير الشفهي - فنون وتقاليد أداء العروض - المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية.

وإذا كان ارتباط المكنز بالفولكلور هو من ناحية أخرى ارتباط بالمفهوم العالمي "التراث اللامادي"، فإن ورود مصطلح "الثقافة المادية" - المرادفة عالمياً للأثار الآن - قد لا يتسق مع ما أورده المؤلف في هذا الحقل. ونقترح أن يستبدل بـ "الحرف التقليدية والأدوات" وهو ما يشمل هذا الحقل بالفعل. وكل حقل من الحقول الستة يتفرع إلى مئات الأقسام ثم آلاف الفروع من خلال أربعة مستويات هرمية لكل حقل يحمل كل منها رقماً دالاً عليها. فالحقول الستة تلك تمثل المستوى الأول، يتبعها مستويات أكثر تفصيلاً في المستوى الثاني. فعلى سبيل المثال يحوي الحقل الأول (موضوعات الفولكلور العامة) الموضوعات الفرعية التالية: علم الفولكلور - الجمع الميداني - أرشيف الفولكلور - بيبليوجرافيات الفولكلور - معاجم الفولكلور - مؤسسات الفولكلور - دوريات الفولكلور - حملة المأثورات الشعبية - أعلام الفولكلور - شخصيات في التراث الشعبي - الفولكلور والإعلام - مؤتمرات الفولكلور - مهرجانات الفنون الشعبية - استلهام الفولكلور - الفولكلور التطبيقي - حماية التراث

الشعبي - نتائج البحث الفولكلوري .

الحقل الثاني (المعتقدات والمعارف الشعبية) يحوي موضوعات: الأنطولوجيا الشعبية - الكائنات فوق الطبيعية - الروح - الإنسان - الأولياء والقديسون - الحيوانات - الطيور - الحشرات - النبات - الطب الشعبي - السحر - الأحلام - الأماكن والاتجاهات - الأحجار - المعادن - الزمن - الأعداد والأرقام - الأوائل - والأواخر - الطهارة والنجاسة - الألوان - النظر - إلى العالم.

الحقل الثالث (العادات والتقاليد) يحوي موضوعات: عادات الميلاد - عادات الزواج - عادات الموت - الأعياد الإسلامية - الأعياد القبطية - الأعياد القومية - المواسم الزراعية - العادات اليومية - العلاقات الأسرية - آداب السلوك - عادات الطعام - الأسواق الشعبية - عادات السفر - المعسكرات والرحلات - القانون العرفي.

الحقل الرابع (الأدب الشعبي) يحوي موضوعات: الأساطير - الحكايات - السير الشعبية - الملاحم الشعبية - الشعر الشعبي - الأغاني الشعبية - الأمثال - الألفاظ - الفكاهة - التعابير والأقوال السائرة - نداءات الباعة - المعاضلات اللسانية - الأدعية - الرقى والتعاويذ.

الحقل الخامس (الفنون الشعبية) يحوي موضوعات: الموسيقى الشعبية - الرقص الشعبي - الألعاب الشعبية - الدراما الشعبية - التشكيل الشعبي.

الحقل السادس (الثقافة المادية) يحوي موضوعات: الحرف الشعبية - المهن الشعبية - العمارة الشعبية - الأدوات المنزلية - أدوات المائدة - أدوات الطهي - أدوات الزراعة - الفلاحة - الأسلحة.

أما المستوى الثالث والرابع لكل من الحقول الستة فمن الصعب عرضه بطبيعة الحال. حيث يحوي ما يقرب من ثمانية آلاف فرع يمثلون

جميعاً موضوعات الثقافة الشعبية. غير أننا سنعرض لنموذج مصغر قد يقرب الصورة من فكرة المستويات الأربعة للحقل الواحد، ومن ثم نقرب من البناء العام لهذا العمل:

3 العادات والتقاليد (المستوى الأول)
21 3 آداب السلوك (المستوى الثاني)

21.11 3 آداب التقبيل (المستوى الثالث)
21.11.31 3 تقبيل اليد (المستوى الرابع)

ويلاحظ أنه مع البناء الموضوعي للمكنز على هذا النحو، فإن هناك بناء آخر موازياً له تماماً، وهو البناء الرقمي، حيث يحمل كل موضوع رقم (كود) خاص به يستخدم لاسترجاع محتويات كل مادة عند عمل قاعدة معلومات على شبكة الإنترنت.

قد يتضح من المثال السابق البنية الهرمية التي وضعها المؤلف للمكنز، واستطاع من خلالها بناء وربط ما يقرب من ثمانية آلاف موضوع. وقد ألحق المؤلف بعض رؤوس الموضوعات بشروحات مختصرة عبارة عن تعليمات للقائمين بالتوثيق عن طبيعة بعض الموضوعات التي قد يشوبها تداخلات مع موضوعات أخرى، أو قد تشمل موضوعات أخرى لم يفكر فيها الموثق وهكذا..

أما المجلد الثاني من المكنز والذي يحوى أكثر من ألف صفحة تقريباً، فقد خصصه المؤلف لعرض جميع المصطلحات المستخدمة في القسم المصنف فضلاً عن المصطلحات غير المستخدمة، أي التي قد تأتي على ذهن الموثق ولم يستخدمها المكنز، مثال: (إمام الطريقة، اس؛ شيخ الطريقة) (البكائيات، اس؛ العديد) أي استخدم مصطلح شيخ الطريقة بدلاً من إمام الطريقة، واستخدم العديد بدلاً من البكائيات.. وهكذا، ومن ثم هناك العديد من الإحالات من المصطلحات غير المستخدمة إلى المصطلحات المستخدمة، وهذا المجلد مرتب هجائياً، وأسفل كل مصطلح مجموعة من الرموز والشروحات بطريقة تمكن القائم بعملية التوثيق من الحصول

على المصطلح المناسب للعنصر الذي يقوم بتوثيقه بسهولة؛ إذ يجد أمامه جميع العلاقات التي تربط بين المصطلح ونظائره في نفس الفرع أو الفروع الأخرى. فالقسم الرئيسي إذن يستخدمه بسهولة كل من له علاقة بالمجال أو من خارج المجال، إذ أن الترتيب الهجائي هو الأساس في الوصول للمصطلح، وعند الوصول إليه يقدم المكنز جميع العلاقات التصنيفية والترابطية الخاصة به، عن طريق مجموعة من الرموز على النحو التالي:

(تو) تبصرة توضيحية Scope note لشرح

مختصر للمصطلح أو طريقة استخدامه .

(م ش) المصطلح الأشمل وهو أعم وأعلى من المصطلح الأعرض والمصطلح المذكور .

(م ع) المصطلح الأعرض Broader Term

أي أعم أو أعلى من المصطلح المذكور .

(م ض) المصطلح الأضيق Narrower

Term أي أكثر تخصصاً من المصطلح المذكور .

(م ت) المصطلح المتصل Related Term

يشير إلى الترابط بين مصطلحين أو أكثر .

(س ل) مستخدم لـ Used for ويرمز

للمصطلحات التي يحال منها إلى المصطلح المستخدم .

(اس) استخدم Use ويرمز للمصطلح غير

المستخدم، ويشير لمصطلح آخر مستخدم .

يعد "مكنز الفولكلور" على هذا النحو البنية الأساسية لقاعدة معلومات عربية متخصصة على أسس علمية وتقنية تساهم في مجال التأثيرات الشعبية، ويأتي ظهوره في هذا التوقيت كأداة علمية يمكن من خلالها بناء قاعدة بيانات إلكترونية شاملة ومتكاملة تضم مادة علمية مسموعة ومرئية حول الظواهر الفولكلورية تعتمد على توحيد المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالمأثور الشعبي. وعند تطبيقه في المراكز المتخصصة فهو معد لاستيعاب ملايين الوحدات المعلوماتية الخاصة

بالثقافة الشعبية في وسائطها المتعددة (النص
المدون - الصور الفوتوغرافية ، أفلام الفيديو -
المواد الصوتية) .

وقد عقد مركز توثيق التراث الحضاري
والطبيعي عدة مؤتمرات علمية موسعة لمناقشة
هذا العمل في ضوء الإعداد لأرشيف الفولكلور
العربي وقاعدة المعلومات المتخصصة، وذلك
بدعوة العديد من الشخصيات العلمية والفكرية
المهتمة بالمجال، حيث أجمع المتخصصون على
كفاءة المكنز في إعداد أرشيف الفولكلور الوطني.
كما اهتمت منظمة اليونسكو بفكرة المكنز، وعقد
مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي بمشاركة
اليونسكو والمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم
والثقافة مؤتمراً أولياً للدعوة إلى اجتماع الخبراء
العرب حول دور التسجيل وقواعد البيانات في
الحفاظ على المعارف التقليدية والفولكلور عام
2006 ، حيث أوصى الباحثون العرب بتطبيق
مشروع المكنز على المستوى العربي، ومنذ هذا
التاريخ تم عمل العديد من ورش العمل لتطبيق
المكنز في الخليج العربي والمغرب العربي ومنطقة
الشام.

جدير بالذكر أن هذا العمل يأتي في
إطار مشروع المؤلف الكبير الذي بدأه بإعداد
ببليوجرافيات الفولكلور العربي ، ثم دراسته
الموسعة حول أطلس دراسات التراث الشعبي
الذي صدر عام 2004 عن مركز البحوث
والدراسات الاجتماعية بالقاهرة والذي حصل
فيه على جائزة الدولة التشجيعية، ثم كتابه القيم
”أرشيف الفولكلور“ الذي صدر عن أكاديمية
الفنون بالقاهرة، ومن قبل ذلك أطروحته
العلمية حول أرشفة المادة الفولكلورية باستخدام
الحاسب الآلي، والتي أعدها بإشراف فرنسي
مصري مشترك عام 1999 من جامعة ليون
والمعهد العالي للفنون الشعبية .

والمكنز على هذا النحو هو بمثابة الدعوة إلى
المجتمع الثقافي العربي المهتم بالتراث الشعبي
لسرعة العمل على إنشاء أرشيف عربي يمكننا

الاعتماد عليه في الحفاظ على تراثنا الشعبي من
عوامل السلب التي يتعرض لها من حين لآخر .
وربما يكون مشروع مصطفى جاد القادم حول
تأسيس مكنز للفولكلور العربي قد أوشك على
الانتهاء منه لنبدأ خطوة جديدة في إطار أرشيف
عربي موحد للثقافة الشعبية العربية.

كتاب إعادة إنتاج التراث الشعبي

أما الكتاب الذي حصد الجائزة الثانية فهو
كتاب ”إعادة إنتاج التراث الشعبي: كيف يتشبث
الفقراء بالحياة في ظل الندرة، والكتاب لسعيد
المصري استاذ علم الاجتماع والأنثروبولوجيا
بكلية الآداب جامعة القاهرة، أصدره المجلس
الأعلى للثقافة بالقاهرة عام 2012، والكتاب
يقع في حوالي 500 صفحة من الحجم المتوسط.
قدم له محمد الجوهري مشيراً إلى أن الكتاب
يُعد إسهاماً مصرياً أصيلاً في النظرية المعاصرة
لعلم الفولكلور، كما يمثل إثراء للتنظير في
العلوم الاجتماعية ليس على المستوى المحلي أو
العربي فقط، وإنما على المستوى العالمي أيضاً.
وتستمد هذه الدراسة أهميتها الأبرز من تسليط
الضوء على جوانب مهمة من نظرية إعادة إنتاج
التراث الشعبي التي تمثل اليوم بحق لب الدرس
الفولكلوري المعاصر، كما يميز هذا البحث الممتاز
أنه يترجم - من واقع دراسة ميدانية متقنة
الصلة العميقة والارتباط الأصيل بين رؤية علم
الاجتماع وبحوث علم الفولكلور، ذلك أن الاتجاه
السوسيولوجي في دراسة التراث الشعبي يولي
اهتمامه إلى البشر حاملي هذا التراث، أكثر مما
ينظر إلى تطوره التاريخي أو توزيعه الجغرافي أو
ابعاده النفسية.

وقد حدد المؤلف الإطار الميداني للدراسة
باختياره القاهرة التاريخية لتكون الإطار الأوسع
لمجتمع الدراسة بافتراض وجود تجانس ثقافي
 واجتماعي لسكانها، ثم اختار حي بولاق وفقاً
لاعتبارات منهجية مرتبطة بالتوزيع الجغرافي
للطبقات الاجتماعية، ثم استقر على اختيار

منطقة سكنية محددة بحي بولاق لتمثل التطبيق الميداني وهي شياخة "الجوابر". وقد حدد مفهوم "إعادة الإنتاج الثقافي" بأنه قدرة أساليب الحياة في أي مجتمع على استمرار أهم ملامحها عبر التغير. وهذا يعني ان انتقال العناصر الثقافية الشعبية عبر الأجيال أو من خلال التواصل الانساني لا يعني استساخا كاملا وحرفيا لكل ملامحها ولا يعني أيضا فتاتها واستبدالها كليا بعناصر أخرى جديدة. فالبشر يواجهون الحياة بما لديهم من موروثات ثقافية، وبهذه الموروثات ومعها يغيرون حياتهم ويتغيرون.

لقد ركزت الدراسة على عمليات إعادة إنتاج التراث الشعبي في حياة الفقراء، باعتبارهم يشكلون جماعات تقع في أدنى السلم الطبقي، مما يعني أن إمكانياتهم الاجتماعية والاقتصادية، بل والثقافية بالمعنى الرفيع للثقافة، لا تتيح لهم سوى فرص قليلة ومحدودة للتواصل مع الثقافة الحديثة والتغيرات العالمية، ويفترض أن هذه الوضعية الطبقيّة للفقراء تساهم في خلق تجربة طبقية ذات طبيعة خاصة في إعادة إنتاج الثقافة الشعبية. وهنا تحاول الدراسة الكشف عن حدود هذه التجربة، وإلى أي مدى يعد الفقراء قادرين على الإنتاج والتداول الثقافي رغم تدني أحوالهم ونُدرة إمكانياتهم. يضاف إلى ذلك أن بحوث التراث الشعبي تبرهن دائماً على شدة ارتباط الفقراء بالتراث الشعبي، فهو بمثابة رأس مالهم الحقيقي في ظل حرمانهم من الوصول إلى الموارد والأصول، ولهذا تفترض الدراسة أيضاً في منطقتها النظري أن أساليب حياة الفقراء تنطوي على قدر من الثراء ينبغي الكشف عنه لأنه يعبر عن سر بقائهم رغم ظروفهم البائسة، كما أن أساليب حياتهم تنطوي على قدر من الاختيار رغم ارتباطها بالندرة والضرورة، وأن حياة الفقراء تتميز فيها أيضاً العوامل البنائية والثقافية المولدة للفقير والمناوئة له. وبناء على ذلك طوّرت الدراسة تصوراً لعمليات إعادة إنتاج الثقافة الشعبية بين الفقراء تم تحديده في أربع

عمليات، وهي: تواتر التراث، واستعادة التراث، واستعارة التراث، وإبداع التراث.

أولاً: تواتر التراث. ويقصد بالتواتر انتظام ممارسة العناصر التراثية في أساليب الحياة على نحو متكرر، فتكرار الممارسات التراثية بصورة مستمرة يعبر عن مدى الحضور المكثف للتراث في الحياة اليومية، وكذلك مدى حاجة المؤمنين به إلى استخدامه المستمر في تنظيم حياتهم. وقد حاولت الدراسة فهم آليات تواتر التراث بالتطبيق على ممارسات عادات الطعام، وتوصلت في هذا الصدد إلى أربعة آليات تتم بموجبها عملية تواتر التراث في عادات الطعام وهي: التوافق مع الضرورة، وتوظيف العلاقات التضامنية، والتماثل الاقتصادي الاجتماعي والثقافي، والشعور بالرضا، وأكدت البيانات المستخلصة من أساليب حياة الفقراء على انسجام ممارسات عادات الطعام القائمة على الضرورة مع ظروف الحرمان وقلة الدخل وتقلبات ظروف العمل؛ ولهذا يميل الفقراء إلى اختصار عدد الوجبات اليومية واللجوء إلى أساليب وحيل تعزز الإشباع، وارتباط موعد الوجبة الرئيسية بمدى التقلب في ظروف العمل، فوجبة الغداء الرئيسية تتناسب مع من يعملون بانتظام ويعودون من عملهم في أوقات منتظمة خلال فترة الظهيرة. بينما تعد وجبة العشاء رئيسية بالنسبة إلى الذين يعملون في أوقات غير منتظمة، كما يعتمد الفقراء على الإكثار من النشويات في طعامهم وقلة البروتينات والفاكهة واستهلاك الأطعمة منخفضة التكاليف. إلى جانب الاعتماد على بدائل رخيصة من الأطعمة المكلفة، وتشير النتائج إلى استخدام الفقراء لأدوات بسيطة في الطعام تتسم بخامات رديئة ورخيصة وقابلة للتبادل في نطاق الجيرة، والأدوات بالنسبة إلى الفقراء ليست مكتملة لأي رغبة في المكانة ولا يشير إظهار بساطتها أمام الناس أي خجل، ويميل غالبية الفقراء إلى تكثيف استخدام الأدوات وتنويع وظائفها. وعدم الاكتراث بالنظافة وتوظيف الحيز المكاني لأكثر

خلال المشاركة في تناول الطعام، ومع ذلك فإن علاقات القوة داخل الأسرة هي التي تفرض نمط الذوق السائد، بالإضافة إلى عوامل أخرى كتكلفة الطعام، وتلعب التنشئة الاجتماعية دوراً في نقل الخبرات وتداول الأذواق عبر الأجيال، ولا يقف التماثل عند مجرد الغذاء المفضل، بل التعبير عن الحرمان وإخفاء النعمة، ففي ظل انعدام الخصوصية والمراقبة المتبادلة يتعين على الفقير أن يتظاهر بالتماثل، ويقدر ما يعبر ذلك عن تبادل منافع، فإنه يعبر أيضاً عن حلقة مفرغة من الحرمان لافكاك منها، ويحرص الفقراء على تحقيق الرضا بأي صورة ممكنة ويتم ذلك بالافئدة، والنظرة الإيجابية لحياة الحرمان وتحقيق المتعة في تناول الطعام والحرص على طعام المناسب.

ثانياً، استعادة التراث، ويقصد بالاستعادة للتراث الاحتكام إلى الخبرات السابقة مع التراث وإعادة ممارستها وتوظيفها من جديد في أحداث ومواقف متجددة، مما يؤدي إلى إثراء وتجديد التراث الشعبي بصفة مستمرة. وقد كشفت النتائج أن استعادة التراث في حياة الفقراء تتم بطريقتين، الأولى تعتمد على احتكام الشخص لخبراته الماضية والثانية تعتمد على احتكام الشخص لخبرات الآخرين الماضية مع التراث، وتعتمد هذه الطريقة على التفاعل الإنساني، وبالتالي تعدد مصادر الاحتكام إلى التراث وتفاعل فيها الماضي مع الحاضر، ويلاحظ أن الاحتكام إلى التراث يبدأ من الخبرات الأقرب إلى الذاكرة والمتاحة والتي يسهل استعادتها وتوظيفها، ثم الخبرات الأكثر تعقيداً وصولاً إلى الاستعانة بتجارب المحترفين في مواجهة أحداث الحياة. وقد بينت الدراسة أن ثمة ثلاث عمليات للاستعادة وهي التفسير والتبرير، والنصح والتوجيه والنقد والسخرية، وتعد عناصر التراث الشفاهي كالأدب الشعبي وبعض جوانب



من غرض ومراعاة تحقيق الإشباع واقتسام الاستمتاع بالطعام، ويظهر ذلك من خلال ترتيب الطعام الذي يبدأ في الغالب بوفرة من الخبز وينتهي بقيود صارمة في توزيع اللحم، ولطعام الجماعي قيمة مهمة في حياة الفقراء يحرصون عليها دائماً، ويقل التزام الأسرة الفقيرة بالقيود الشكلية في آداب الطعام كفصل الأيدي أو ترتيب الجلوس، فهناك مرونة تفرضها الضرورة وتزيد المرونة في نظام الوجبات بصفة عامة كلما ساءت الأحوال الاقتصادية، وفيما يتعلق بتوظيف العلاقات التضامنية، فقد أظهرت النتائج اعتماد الفقراء على شبكة العلاقات التكافلية في الوأمة بين حاجاتهم ومواردهم، وتعد علاقات التضامن بمثابة مورد رئيسي في حياة الفقراء، يمكن توظيفه في تخفيف أعباء الحرمان، وتشير النتائج إلى بعض مظاهر ذلك مثل اقتسام نفقات الطعام داخل الأسرة، وهذا يعني تقسيم أعباء تدبير مكونات الوجبات ومستلزمات الطعام على كل من يساهم في دخل الأسرة، وهذا يضمن استمرار توفر الطعام وتعزيز الروابط الاجتماعية، ومن مظاهر التضامن اقتسام أدوات الطعام ومستلزماتها فيما بين الجيران بطريقة مرنة، ويتم ذلك بين الفئات المتماثلة نسبياً في خصائصها. ويتخذ الفقراء من عادات الطعام مجالاً لتكريس التماثل من

من المعتقدات أكثر قابلية للاستعادة في الحياة اليومية. وتشير النتائج إلى أن محددات الاحتكام إلى التراث تختلف باختلاف الأشخاص والمواقف والأحداث والسياسات، بالإضافة إلى اختلاف طبيعة العنصر الثقافي ذاته، ويميل الفقراء إلى الاستعانة بالتراث السحري في مختلف المواقف والأحداث التي تتطلب على مشكلات أو أزمات، ويتم توظيف الأمثال في العديد من مواقف التفاعل وأفعال الكلام.

ثالثاً: استعارة التراث، والمقصود هنا محاولات إضافة عناصر ثقافية جديدة للمخزون الثقافي المشترك. وتتطوى عملية الإضافة على مزيج من الوعي والقصدية والاختيار من ناحية، والتلقائية من ناحية أخرى، وذلك فيما يتعلق بإمداد أساليب الحياة الجارية بعناصر ثقافية جديدة. وتتجلى هذه العملية في محاولات استعارة العناصر الثقافية من فئات وطبقات اجتماعية ومناطق ثقافية أخرى. وقد لوحظ من واقع نتائج هذه الدراسة أن ممارسات الفقراء في الاستعارة الثقافية تستجيب دوماً لما يجري على صعيد الأبنية النظامية في المجتمع، مما يعني أن الفقراء في حياتهم اليومية وتراثهم الشعبي ليسوا بمنأى عما يجري حولهم من أحداث وتغيرات، وأن لديهم قدرات في التفاعل مع المجتمع. وقد كشفت الدراسة أربع آليات للاستعارة الثقافية وهي: المحاكاة الثقافية بين مختلف الفئات الاجتماعية، والتلقي الثقافي للمضامين الثقافية للرسائل الإعلامية، والتدين لاستعادة مجتمع إسلامي متخيل، والاستهلاك الثقافي المتأثر بالعملة وثقافة الاستهلاك.

رابعاً: إبداع التراث، ويعرف الإبداع بأنه تعبير عن "قدرة الجماعة على إثراء مخزونها الثقافي بالتجديدات"، ويتخلل النشاط الإبداعي ممارسات جديدة لبعض العناصر الثقافية في مختلف مجالات التراث الشعبي. وفي هذا الصدد يشير المؤلف إلى أن الإبداع الثقافي يتطلب قدراً من الجرأة والقوة والمبادأة والخيال

الخصب في أثناء ممارسة عناصر التراث الشعبي بحيث يمكن للأنشطة الإبداعية أن تضيق إليه ممارسات وعناصر جديدة، وهناك آليات متعددة تعمل على التوليد المستمر للإبداعات الثقافية في ميدان التراث الشعبي، وقد ركز المؤلف على بعض نماذج من الإبداع الثقافي في ميدان الأدب الشعبي كالأمثال الشعبية والأغاني والحكايات وذلك من واقع رصد دقيق لبعض المواقف التي تمارس فيها بعض تلك العناصر التراثية. غير أن المادة الميدانية المرتبطة بهذا الجزء من الدراسة "الإبداع الشعبي" جاءت مختصرة جداً ولا تتناسب مع حجم الدراسة وتفاصيلها المنهجية، ونأمل أن يتخذ هذا الجزء بعضاً من اهتمام المؤلف في الطبقات القادمة للكتاب. غير أن الكتاب على هذا النحو حافل بالأمثلة العديدة لمختلف عناصر التراث الثقافي في محاولة للتوصل إلى آليات محكمة لما أسماه المؤلف بإعادة إنتاج التراث الشعبي، كما يمثل توظيفاً جيداً للصلة العميقة بين رؤية علم الاجتماع وبحوث علم الفولكلور، ويمثل أيضاً محاولة جادة وغير مسبقة لبناء نظرية لإعادة إنتاج التراث الشعبي تستند إلى بيانات ميدانية استخدم فيها البحث الكمي والبحث الكيفي بدقة بالغة.

كتاب الصهبة والموشحات الأندلسية في مكة المكرمة

أما الكتاب الذي حصل على جائزة المركز الثالث مناصفة مع كتاب "العادات والتقاليد في دورة حياة الإنسان الفلسطيني" الذي سنعرض لاحقاً، فهو كتاب "الصهبة والموشحات الأندلسية في مكة المكرمة" الذي صدر عن دار كنوز المعرفة عام 2013 بجدة ويقع في 700 صفحة للمؤلف عبد الله أبكر عضو لجنة التراث الشعبي في جمعية الثقافة والفنون بجدة.

و"الصهبة" لغة تأتي على وزن (فعلاء) والصهباء من أسماء الخمر وفي الحديث: كان يرمي الجمار على نافقة صهباء، أما المفهوم

وعلي الصايغ وعبد العزيز محضر ومحمد شعيب
وعبد الله جدع ومحمد حبيب ومحمد شعيب
وصالح عسيري وعمر عيوني وعبد الله بصنوي
وهلال شيت وعباس مائكي، ومن الجيل
الجديد: حمزة أبو قرام وعبد الله
أبكر ومحمد فلاتة وعمر
نوار وأسماء العامودي
وعبد الملك نيازي وخالد
مغربي، وقد انتشرت جلسات

انصهبة كفن في حارات مكة المكرمة مثل:
سوق الليل، والنشاشية، والمسفلة، والنشبكة،
وأجياد، والسليمانية، وبرزت في حلقات في
الحفلات والمجائس الخاصة وفي اللقاءات، وفي
جدة كانت تقام في حارات اليممن والمظلوم
والشام

وتقوم فكرة الكتاب على توثيق هذا الفن في
منطقة الحجاز وفي مكة المكرمة خاصة، وقد
استعان المؤلف بجميع ما أتبع له من مصادر
مرجعية وميدانية، إذ يقول: "وقد نهض بي
انتوق والنشوق إلى بذل مزيد من البحث ما
استطعت، للوقوف على تلك النصوص وأخذها
من مصادرها المطبوعة والمخطوطة، أو جمع
شتاتها مما تبقى من مصادرها انشيفية وتدوين
ما يمكن تدوينه من النوشحات والأدوار الأندلسية
والمصرية والحجازية واليمينية والشامية التي
حوالها فن انصهبة في مكة المكرمة كأجزاء من
اتاريخ الاجتماعي والفن الشعبي". وقد ساعد
الباحث في دراسته كونه من الممارسين لهذا الفن
الفناني الأصيل، فضلاً عن استفادته المباشرة
من أحد عشاق فن انصهبة والملمين بتاريخها
وأصولها وهو الشيخ أحمد زكي يمانني الذي كتب
مقدمة توثيقية للكتاب.

وقد قسم المؤلف كتابه لأربعة أبواب، اشتمل
الأول على تعريف الموشح لغة واصطلاحاً، ونشأة
الموشح وأقسامه (وهي المطلع والمقل والغصن
والدور والسمط والبيت والخرجة) ومخترعه
وأغراضه، وبيدكرنا بموشح لسان الدين ابن



الاصطلاح لـانصهبة فهي فن غناء النوشحات
والأدوار، وهي فن شعبي عريق ظهر في الحجاز
وفي مكة المكرمة وجدة، وهو غناء لا تصاحبه أي
ألة موسيقية سوى توقيع التصفيق بالكف والنقر
على (النقارات)، ومن ثم فهو غناء إيقاعي
وانشاد جماعي. وتشير بعض المصادر لميلاد هذا
الفن في الأندلس، ثم ترعرع في مصر والشام
والعراق، ورحل من هناك وحط في مكة المكرمة.

وقد جرت العادة أن يشترك في الإنشاد جميع
أفراد الفرقة (التخت) ويسمونهم (السنيّة)
لكن ينفرد أجملهم صوتاً وقتاً، وتكون الفرقة
من خمسة أشخاص وربما تزيد فتصل إلى
اثنالذين أو الخمسين منشد أو قبل أن يبدأ الحادي
الذي يجلس وسط الرديدة يتقدم الموال تمهيداً
للمقام الذي سيبدأ منه الغناء، ثم يشرع الحادي
في الغناء على المقام نفسه بالمطلع ويسمى في
انصهبة (المشوق). أما الإيقاعات المصاحبة لهذا
الغناء فهي طبلة النقارة فقط وتطرق هذه الطبلة
بعودين نحيلين ومن أشهر النشاقير في غناء
انصهبة السيد علي بن يوسف وسليمان البرج
وعثمان بنن وعبد العزيز محضر ومحمد حبيب
ويوسف ميرزا وعبد الله أبكر وهاني قبوري وهاني
مغريل، كما يصحب الغناء والنقر (التصفيق)
وتضرب اليدين مع نقر الإيقاع. أما مغنو انصهبة
في العصر الحديث في مكة وجدة فهم: علي ميرة

الخطيب الشهير الذي مطلعه:

جاءك الغيث إذا الغيث همي

يا زمان الوصل بالأندلس

كما وثق المؤلف واحدة من أهم الموشحات التي كانت تتردد في غناء الصهبة، ومن بين أبياتها:

قفا بالركب يا حادي السلام

ورفقاً جيرة البيت الحرام

ومهلأ يا حداة العيس مهلاً

فقد أيقظتموني من منامي

فهذه الضجة الكبرى علماً

أعيد الحج أم عيد الصيام

أم الداعي لطيبة قد تنادى

ألا حيوا على باب السلام

ثم ينتقل بنا المؤلف لتعريف التواشيح الدينية ومتشديها في مكة المكرمة؛ ومن أشهرهم الشيخ الزيني بويان، والشيخ محمد الكحيلي، والشيخ حسن لبنى، والسيد عباس المالكي.. ثم انتقل المؤلف لتعريف "الدور" لغة واصطلاحاً، وغناء الدور، وأعلام فن الدور في العصر الحديث، منتهياً لتعريف فن الصهبة لغة واصطلاحاً، والمصطلحات المرتبطة بها وهي الحادي والشاوش والسيدة والشيلة والودعة والشبيرة؛ وفي الرابع شرح للإيقاع المصاحب لفناء الصهبة، والضرب بالكف على إيقاع النقر.

أما الباب الثاني من الكتاب فقد اتسع لاستعراض تاريخ الغناء في مكة المكرمة، ومغني الصهبة ودورهم في التواصل الفني والثقافي والشعبي، وتاريخ الموشحات والصهبجية في مصر، ثم ظهورها في مكة، والصهبة المصرية، واختلافها عن الصهبة المكية، ثم الصهبة اليمانية، أو يمانى الكف، وطبقات مغني الصهبة وحرارهم في مكة عبر القرون، حيث يصنّف المؤلف طبقات مغني الصهبة في مكة المكرمة، ومن هؤلاء في الطبقة الأولى عبده الحامولي وعبد

الرحيم المسلوب ومحمد عثمان وكامل الخلعي والسيد الصفتي وسلامة حجازي، وغيرهم من المصريين المؤلفين والملحنين للموشحات والأدوار في القرنين المنصرمين الهجري والميلادي. ثم الطبقة الثانية التي عاصر بعض شخصياتها شخصيات الطبقة الأولى، وفي مقدمتهم الشيخ عبد العزيز محضر، وعلي الصائغ، ويوسف مرزا، وعلي حامد ميرة، وإبراهيم عوضين، وإبراهيم يسري، ومحمد حبيب، وحسن عبد ربه، وعبد الله بخيت، ومحمد شعيب، وأحمد أبو لبدة، وصالح عسيري، ومحمد سلطان، وعبد الله جدد، وإبراهيم فلمبان، ومعتوق سلطان. وقد أدرك المؤلف كل هؤلاء من الطبقة الثانية، وقد انتقل جلهم إلى رحمة الله، ثم الطبقة الثالثة والتي حصل بوجودها في الآونة الأخيرة نوع من النهوض الفني، وتتمثل هذه الطبقة في شباب التحقوا بمن تبقى من الطبقة الثانية، اقتربوا منهم وسمعوا وعشقوا وحفظوا من الموشحات والأدوار كمّاً لا بأس به في مختلف المقامات، ومن هذه الطبقة الشبابية وفق تاريخ الالتحاق: حمزة أبو قرّام، عبد الله محمد أبكر «مؤلف هذا الكتاب»، طارق شنواز، عثمان صالح آدم، صلاح محمد المطري، محمد جميل فلاتة، خالد مغربي، هاني قبوري، عمر نوار، عبد الملك نيازي، أسامة عمودي، أنور عبده، وغيرهم من الشباب. هذا إلى جانب ما سُجل في أدوات وأجهزة الحفظ الحديثة (أشرطة الكاسيت والهواتف النقالة والأقراص المدمجة) بأصوات كبار حداة الصهبة أمثال: السيد علي بن يوسف، عمر العيوني، عبد الله مؤمنة، عبد الله بصنوي، محمد الوزنة، عبد العزيز محضر، ومن تبقى منهم: محمد حبيب بكر، حسن عبد ربه، يوسف مرزا، علي ميرة، صالح عيسى، سراج عنبري. كما يستعرض عبد الله أبكر مصادر نصوص الموشحات والأدوار ومؤلفيها وأسباب دخول الألفاظ الأعجمية في غناء الموشحات والأدوار وأماكن أداء غناء الصهبة.

المتوسط. وقد اعتمد فيه المؤلفان على المنهج الميداني من خلال 83 مقابلة مع مجموعة متنوعة من الإخباريين الثقات بفلسطين الذين ولدوا بفلسطين وهجروا منها قسراً.. وتتوالت الروايات الشفاهية التي تم جمعها بحيث غطت معظم المدن والقرى الفلسطينية للوقوف على عناصر التشابه والاختلاف فيما بينها. وقد قدم لنا الكتاب وصفاً إثنوجرافياً دقيقاً لعادات دورة الحياة (الميلاد الزواج الوفاة) خلال هذه الفترة، فضلاً عن رصد للعديد من النصوص المتنوعة من الأغاريد والأهازيج والتحاني والأمثال الشعبية والأقوال المصاحبة لتلك العادات.

وبدأ المؤلفان بالمرحلة الأولى من دورة الحياة وهي «مرحلة الميلاد»، وكشفت الدراسة عن اهتمام المجتمع الفلسطيني بإنجاب الذكور طلباً لحمل إسم العائلة ومساعدة الوالد في العمل فضلاً عن الإرث المادي.. ومنذ اليوم الأول للزواج يترقب الأهل قدوم المولود الجديد، وإذا تأخر الحمل يبدأون في حل مشكلة (العوجة)، حيث يظهر دور القابلات اللاتي يعالجن تأخر الحمل، واشتهر عندهن علاجهن لأمرض عدة مثل: المولدة الطرية، والمولدة الصغيرة، والمولدة المتناحة (الملووحة)، والظهر المفتوح، والتهابات المولدة، والبرودة والرخاوة، وضعف الدم، والكابسة، كما انتشرت مظاهر الاعتقاد في السحر والجريئة والخوفة، وإذا ما تم علاج الزوجة من أسباب عدم الحمل.. بدأ علاج الزوج من أية مشكلات في مقدمتها «العجز الجنسي». وعند حدوث الحمل تتباهى الحامل وأمها وزوجها بذلك. وتبدأ إجراءات متابعة الحمل والجنين بشكل دقيق. ويبدأ التكهن بجنس الوليد استناداً للوحم وطبيعة حركة الجنين، ومتابعة كمية حليب الحامل إذا دخل الشهر التاسع لحملها، وكانت الحامل تجهز ملابس وليدها قبل مولده بشهور، وتعم الفرحة الجميع إذا عُرف أن المولود ذكرًا. أما إذا كان المولود بنتاً تبدأ عبارات التمني بمولود ذكر في المرة القادمة. وارتبطت أسماء المواليد بعادات معينة، إذ يسمى المولود على إسم أبيه أو

وفي الباب الثالث يتبحر المؤلف في بحث فن المواليا، أو الموال، والمجس الحجازي، ونماذج من الموال بالفصحى والعامية، كما قدم نماذج من نصوص غناء لون يمانى الكف. فيما احتوى الباب الرابع على نماذج وتحليلات لغناء الموشحات، وطريقة غناء الموشحات والأدوار في الصهبة على المقامات الموسيقية التي تُغنى عليها الصهبة كمقام البياتي ومقام الحجاز ومقام المايا ومقام السيكاه ومقام الجهاركاه ومقام النهاوند، فضلاً عن نصوص الموشحات والأدوار ومؤلفيها ونوعية مقاماتها وأسماء ملحنائها ونوعيات ضروبها وإيقاعاتها.

ولعلنا قد نختلف مع المؤلف في توصيفه لهذا الفن أنه يؤدي بدون آلات موسيقية، رغم ما أورده المؤلف أن الغناء يتم بالنقر على الثقارات وهي في حد ذاتها من الآلات أو أدوات الإيقاع الموسيقية المصنفة في العلم، ومن ثم فالصهبة مصحوبة بألة موسيقية إيقاعية أيا كان اسمها.

وفي النهاية نود التأكيد على أن المؤلف قد أثر أن يستقي مادته الميدانية من أعلام الصهبة مباشرة، حيث قام بتسجيل الكثير من القصائد والأدوار التي لم تدون في أية مراجع، أما المادة المرجعية والمصادر المكتبية فقد تجاوزت الخمسين مرجعاً علمياً ما بين كتب تراثية قديمة ودراسات حديثة سواء كتب أو مقالات منشورة وموثقة، بلغت أكثر من خمسين مرجعاً وهو ما أعطى الكتاب قدره العلمي في المجال.

العادات والتقاليد في دورة حياة الإنسان الفلسطيني

أما الكتاب الذي فاز بالمرتبة الثالثة مناصفة فهو كتاب العادات والتقاليد في دورة حياة الإنسان الفلسطيني قبل النكبة (1948) لزكريا السنوار وربما الزهار: اللذان لم يستطيعا حضور حفل تسليم الجائزة لعدم تمكنهما من الحصول على تأشيرة السفر من فلسطين.. والكتاب صدر في غزة عام 2013 في 349 صفحة من القطع



ثم تذبح ذبيحة ويُدعى الأقارب والجيران لتناول طعام افداء، وتحضر النساء بأهلي الملابس والذهب، ثم يُعد موكباً أشبه بزفة العريس للموئود «الولد» قبل ظهوره، فيركب على ظهر الخيل، ثم يبدأ الختان الذي يتم على يد حلاق اقرية، أو مطهرين متجولين بين اقرى واثوادي، ويغنين:

يا مطهر الصبيان.. وبالله عليك

لا توجع الصبيان بزعل عليك

ثم يأتي الأقارب للولد ويضعون انقوطة في يده، وذلك حسب قدرة كل منهم المادية. وبعد أيام من احتفالية الظهور يأخذ أهل الطفل ابنهم إلى البحر - على السهل الساحلي - ليستحم فيه، ولكي يلتئم الجرح.

ثم ينتقل المولودان لرصد عادات الزواج، بداية من «سن الزواج» حيث لا يُنظر للسن بقدر ما ينظر لجسم الفتاة، فمن كان جسمها كبيراً يمكن تزويجها في سن مبكرة قد لا تزيد عن 12 أو 13 سنة. أما المواصفات المطلوبة في العروس فكان أهمها الأصل الطيب (خذ الأصيله وثو كانت ع الحصىرة)، و(بنت الأصول أحسن من بنت انقصور). كما اهتم المجتمع بجمال البنت، وكثرت في الأغاني الشعبية ذكر جمال ومفاتن البنت كالبياض والعيون والعتق الطويلة واستدارة اوجه، وشبهونهن بالقمر ليلة تمامه (قمر 14) كما كانوا يهتمون في اختيار العروس أيضاً أن تكون بنتاً لا امرأة وثود. أما اختيار العريس فلم يكن الجمال مقياساً للاختيار بل الأصل والخلق والدين (اعرض ما بينعطى إلا لخير انسان). وكان الزواج أنواعاً عدة، منه زواج الأقارب باعتباره حسب قولهم (عرق عينها)، أو (ابن عمها ذباح رقتها). لكن إذا كان هناك خلاف بين الأقارب يرفض الوالد ذلك الطلب، ويقول:

جدم إذا مات قبل مولده. وقد يكون الإسم على إسم نبي أو صحابي أو صحابية، أو من أسماء الله الحسنى، أو بأسماء تركية.

ولم يكن للختان أو الظهور في المجتمع الفلسطيني وقت محدد، فقد يتم بعد أسبوع أو شهر أو سنة، وقد يتم بعد سنوات. ويرتبط ذلك بالفئة الاجتماعية، فأهل المدن يطهرون أبنائهم في سن مبكرة. وقد يتم تأجيل الظهور حتى يتم تطهير عدد من الإخوة معاً، وكانت احتفالات الظهور تمتد ثلاثة أيام. وقبل الظهور ليلة واحدة كانت تقام سهرة تعرف باسم «التعليلة»، وفيها يجتمع أهل اقرية يشاركون أهل الولد فرحتهم. ومن ثم تتضح درجة الترابط في المجتمع الفلسطيني.

وفي يوم الظهور كانت أم الولد تحميه وتلبسه جلباباً خاصاً وطاقيّة مزينة أو طريوشاً مزوفاً قد يزين بقطع نقدية، وقد تزيّن الأم بقطعة من «خوب الأطلس» الذي لبسته يوم عرسها. ومن الأغاني المرددة في هذه المناسبة قول النسوة:

مبروك ظهورك يا فلان

مبروك البندة والذهبان

ويوم ظهورك يا فلان

عزمتنا عاهل عمان

(حتى لو بتجدلهن جد ايل بيض) أي (حتى لو شاخت وشعرها أصبح أبيض). ومن أنواع الزواج أيضاً «زواج الغرائب» أي الزواج من قرية أخرى، وفي ذلك الزواج تشعر الفتاة بالحزن والأسى، وتوصف بأنها «راحت غريبة»، بل يصل الأمر لدرجة الندب عليها، أما النوع الثالث فهو «زواج البديل» أو «الشغار»، وفيه يتم تبديل عروس بعروس دون دفع مهر، ويتم ذلك عند الفقراء. وهناك «زواج الغرة» ويتم فيها تزويج فتاة من أقارب القاتل لأحد أقارب القاتل كأنها أسيرة، وتعامل معاملة مذلة، وتظل عند زوجها حتى تتجب ولداً ذكراً ليكون بديل قتلهم، وعندها تُعاد لأهلها، أو تبقى عند زوجها إذا توافقا في حياتهما، غير أن هذا النوع من الزواج كان محصوراً جداً، وكان تعدد الزوجات شائعاً في القرية الفلسطينية، إما لمرض الزوجة، أو تأخر الحمل، أو لعدم الإنجاب أصلاً، أو لنسل كله بنات، أو للرغبة في مزيد من الأبناء، أو غير ذلك.

وكانت الخطبة تتم بطلب تمهيدي من أهل العروس، وذلك عندما ترى أم العريس وأخته أو عمته أو خالته الفتاة ويعجبن بها، فيطلبنها، ويُترك الأمر لوالدها الذي يشاور أقاربه، فإن تقدم أحدهم للزواج تم تفضيله على الخاطب لأنه (عرق عينها). وعند الاتفاق تُقرأ الفاتحة، ويتم الاتفاق على المهر. ولم تكن فترة الخطوبة طويلة إلا إذا كان الخاطب في وضع مادي صعب، فقد تطول الخطوبة إلى عام أو أكثر حتى يتمكن من جمع المال اللازم للعرس. ويرتبط ذلك بمدى نجاح الزراعة في موسم هذا العام. وفي فترة الخطوبة كان الخاطب يذهب لزيارة مخطوبته في رفقة والده ووالدته، ومعه هدايا تُعرف باسم «خشة الدار»، ولا يجلس الخطيب مع خطيبته منفرداً.

وكانت ملابس العروس تُجهز في قريتها، فيتم شراء القماش وتبدأ العروس، أو قريباتها أو امرأة متخصصة في تطريز الأثواب حسب نقلة التطريز في القرية أو المدينة، وقبل الزواج كانت

تتم احتفالات لأيام عديدة تستمر لأسبوع أو على الأقل ثلاثة أيام يرقصون فيها السامر والدبكة والدحية، ولكل منها نظامه وأصوله، ومن الغزل في تلك الليالي:

يا حلو دربك سند والرجل تقلانة
والقلب يطلب رفق والعين خجلانة

وكانوا يجرون مناظرات على لسان البيضاء والسمراء، وينحاز كل طرف لمن يمثل في جو حماسي فكاهي، وكانت أم العروس تدعو أهل القرية لحضور ليلة الحنة وهي التي تسبق ليلة الزفاف، وفيها كان يتم نقش العروس بالحناء ونقش الزخارف والرسوم على كفيها ورجليها، كما يتم حناء من أرادت من النساء وتطلق الزغاريد والغناء والرقص، وهناك مثات الأغاني التي كانت تغنى في تلك الليلة البهيجة.

وفي يوم الزفاف تُذبح الذبائح من الصباح، ويُعد الطعام الذي يكون غالباً «المفتون» أو الفت البلدي، والأرز المفلفل، ثم تُقدم القهوة والشاي في جو من الزغاريد والغناء، على حين يستحم العريس في بيت أحد أقاربه أو أصدقائه وينتظره أصدقاؤه بالغناء، ثم يزف العريس محمولاً على الأكتاف وسط الرقص والغناء ويطوفون به في البلدة حتى يصل إلى بيته بدون أعيرة نارية بسبب الاحتلال البريطاني آنذاك. ثم يتقدم أبو العريس والأهل إلى بيت العروس في مناظرات غنائية بديعة، حتى تخرج العروس مكللة من رأسها لقدميها بعباءة ووجهها مستور تماماً ثم تركب على الهودج، ويمسك والد العروس أو أخوها بالحصان ويتحرك الموكب حتى تصل العروس بيت عريسها ليتم إعلان الدخلة. في اليوم التالي تؤكد الأم على شرف ابنتها، ثم يقوم أهل العروس بزيارتها في اليوم التالي للعرس حيث تلبس العروس ثوب الأطلس وتزين وتُجهز أم العروس غذاء خاصاً لهما، ثم يقوم أهل العروس بتقديم النقود لهما ثم ينصرف الجميع، أما مباركة

الجيران فتكون ببعض الهدايا العينية كالسكر أو الطحين. ويذهب العريس بعد الصباحية مباشرة لعمله، على حين تتفرغ العروسة لأعمال المنزل منذ اليوم الثالث. وقد تخرج العروس بعد أسبوع أو شهر أو أربعين يوماً على أكثر تقدير للماء جرة الماء أو توصيل الطعام لزوجها أو مساعدته في أرضه.

أما عادات الوفاة فكان الفلسطينيون يعتقدون أن الإنسان يموت في المكان الذي اختارت فيه الملائكة أن يكون غير هذا الإنسان، لأنهم كانوا يعتقدون أن طينة الجنين تتكون من ثلاثة أراض: مكان خلقه، ومكان ولادته، ومكان موته. وكان عندهم اعتقاد أن الوفاة في أوقات وأماكن معينة له فضل. فالمتوفى في يوم الجمعة وفي رمضان وفي القدس أو مكة أو المدينة المنورة من شأنه أن يرفع درجات الميت. وكانوا يعتقدون أنه إذا مات المرء سقطت ورقته من شجرة الأرواح. وإذا بدأ النزاع يتم توجيه هذا الشخص جهة القبلة ويطلب منهم أن يسامحوه. وعند وفاة شخص يُشاع الخبر في القرية أو في المدينة. ويعرف ذلك كل الناس من خلال الصراخ عليه. ويتعطل الجميع عن العمل ليشاركوا في الدفن والعزاء. وكانوا يسارعون في الدفن مرددين «إكرام الميت دفنه». لذا كان يتم تغسيله حسب الشرع. ثم يتم توديع المغسل بإلقاء نظرة عليه في جو من الصراخ. وعند سير الجنازة إذا كان أحدهم جالساً يقف، ولو كان لابساً طاقية أو طربوش خلعه إكراماً للميت، ثم يصلي عليه في المسجد ويدفن بالمقبرة. وكانت النساء تخرج في الجنازة خلف الرجال. وكانت قريباته يخرجن حافيات الأقدام، ويحللن شعورهن، ويمزقن ملابسهن رغم مخالفة ذلك للشرع. وعند الدفن كانوا يضعون زرات من التراب في عين الميت، ويرددون في المثل (الإنسان ما يبملاً عنيه إلا التراب). وفي المقبرة يُلقن الشيخ الميت ثم يلقي موعظة للحضور. وكان الناس يضعون بعض الأشياء في القبر مع الميت، فالطفل يدفنون

معه لعبته وأبريق ماء صغير (كوز)، ويدفنون مع الطفلة الأساور والعقود، ويدفنون مع الشاب ملابس الكثرة، والعذراء تُزين في زي جميل فوق الكفن، والعروس كانوا يلبسونها ثوباً أبيض فوق الكفن. وقد يوضع مع الميت أية من القرآن الكريم في زجاجة، شهادة منهم أن الميت كان صالحاً. وبعد الدفن يبدأ العزاء عند أهل الميت أو ديوان العائلة، ويستمر العزاء لثلاثة أيام. كان الجيران خلالها يقدمون الطعام لأهل الميت، على حين يستمر عزاء الأنثى منذ وفاتها حتى أول عيد يأتي بعد الوفاة، وتتشح النساء بالسواد لفترات قد تمتد لسنوات عديدة خاصة إذا كان الميت قتيلاً أو شهيداً، كما كن يحرم من الاستحمام على أنفسهن لفترات طويلة. وبعد العزاء يأتي «خميس الأموات» يجتمع فيه النسوة أول خميس بعد وفاة الميت، ثم يحيون ذكرى الأربعين بتلاوة القرآن على روحه ويقدم الطعام على روح الميت. أما العيد الأول فكان أهل الميت يخرجون قبل الفجر لزيارته، ويوزعون «الفجدة» على الفقراء والمساكين، وقد يكون التمر أو الغريبة أو الزبيب أو بعض النقود.

ويدعو المؤلفان الوسط الثقافي لتوفير الإمكانات العلمية والتقنية لتوثيق هذا التراث الشعبي الأصيل، الذي يتعرض من آن لآخر لعوامل السلب من قبل الاحتلال الصهيوني، الذي ينسب جميع الإبداعات الفلسطينية له، وآخرها طرق عمل الخبز وأدواته. ونحن بدورنا نؤكد على ذلك، ندعو المجتمع العربي للتضامن مع الشعب الفلسطيني في الاهتمام والإصرار على جمع وتوثيق تراثه الشعبي، ونشتم هذا العمل الذي تم في ظروف صعبة وغير عادية في ظل هذا الاحتلال الإسرائيلي الغاشم للأراضي الفلسطينية، ونقدر مايكابده الشعب الفلسطيني وجهد المؤلفان اللذان لم يستطعا حضور حفل تسلم الجائزة لعدم تمكنهما من الحصول على تأشيرة للسماح لهما بمغادرة الأراضي الفلسطينية.

أيام العرب الأواخر



حظي هذا الكتاب بتقدير لجنة تحكيم الجائزة، وهو كتاب «أيام العرب الأواخر: أساطير ومرويات شفوية في التاريخ والأدب من شمال الجزيرة العربية مع شذرات مختارة من قبيلة البره وسبيع» لمؤلفه سعد العبد الله الصويان الذي صدر عن الشبكة العربية للأبحاث والنشر عام 2010. ويقع الكتاب في 1143 صفحة، وكما جاء على الغلاف الأخير فهذا الكتاب عبارة عن سواف ومرويات شفوية بدأ المؤلف بتسجيلها منذ عام 1982 واستمر عدة سنوات، إذ استطاع أن يجمع مادة غزيرة وصلت إلى مئات الساعات من لشرطة انكاسيت، ثم قام بتحويلها إلى ملفات رقمية على برامج الحاسوب الحديثة مما سهل التعامل معها وتزويدها بلحقاتها الأصلية طباعة على صفحات من الورق بلغت آلاف الصفحات. وهي عملية شاقة استهلكت الكثير من الوقت والجهد، فتحويل النص الشفاهي إلى نص مكتوب من ضمن أوائل لحفظه إلى الأبد، كما يشير الصويان إلى أن هناك اعتبارات أخرى وحالات يكون فيها الأداء الحي أفضل من التكتبية.

ويذكر المؤلف أنه قد قام بتفريغ المادة الميدانية بلحقاتها الأصلية ومعظمها، كما سيلاحظ المتصفح، من شمال الجزيرة، وخصوصاً قبيلة شمر، إضافة إلى عنزة وبنو رشيد وأطرافها والبنات وأهالي الجوف وبقعا وقرى جبل شمر ومنطقة الجوف. كما قام بتسجيل القليل من رواة قبيلة سبيع والبره وعتيبة والنداسر. ويضيف الصويان: «بما أن زميلي مارسيل كورير سهوك p. Marcel Kurper shoek تولى مهمة التعامل مع المادة التي جمعها بنفسه من قبيلة انداسر ومن قبيلة عتيبة، وهي أغزر بكثير من المادة التي جمعها بنفسه من هاتين القبيلتين، ونشرت دار بريل Brill في لايدن Leiden بهولندا نتائج عمله في أربع مجلدات ضخمة، لذا

قررت عدم التعامل مع هذه المادة التي أوفهاها انزميل مارسي حقها من البحث، وأردت أن أكرس جهدي للقبائل التي لم يتطرق لها هو، كنوع من توزيع المهام وتوفير الوقت والجهد. بهذه الطريقة يكون هو غطى بعض قبائل الجنوب بينما وقعت علي مهمة تغطية بعض قبائل الشمال». وعلى هذا النحو تطرق المؤلف في كتابه إلى قبائل لم يسبق أن تطرق إليها أحد قبله، وخصوصاً ما يتعلق ببعض قبائل الشمال.

وهكذا تضاعفت الوسائل والظروف، وتواجد الإخباريون الأكفاء الذين لم يترددوا في الإلقاء بما لديهم من سواف وقصائد ومعلومات، انطوت عليها صفحات هذا العمل الضخم، ويشير المؤلف إلى أن معظم الرواة الذين أخذ عنهم هذه التسجيلات، إن لم يكن كلهم، قد رحلوا من هذه الدنيا إلى الرفيق الأعلى. وهكذا تطوي صفحات انزمن وتوالي الأجيال وحقب التاريخ وتدهمنا انغيرات انثقافية والاجتماعية واللغوية. لذلك قد يجد القارئ بعض الصعوبات في فهم لهجة هذه المرويات، أو حتى تصور الحياة والبيئة التي تحدث عنها. وهذا أدعى إلى تسجيلها وتدوينها وحفظها من الضياع ومعالجتها وفق منهجية علمية دقيقة واضحة تجعل من الممكن الاستفادة منها والانتفاع بها علمياً، ولغوياً، وكذلك من أجل فهمها على الوجه الصحيح واستكشاف مواطن

الجمال فيها للاستمتاع بها وتذوقها فنياً وأدبياً. ويشير قاسم الرويس ضمن حديثه عن هذا العمل أن الكتاب يحكي بكل بساطة قصة البداوة العربية على لسان أهلها وبلهجتهم متحدثين عن الأنساب والوسوم والشيخ والعلوم و (القالطين) و (الحمائل) و (القواصيد) والديار والمغازي في توظيف غير مسبوق للثقافة الشفهية للتعامل مع الثقافة الكتابية وفق منهجية علمية محددة. وعلي حين تداولت المراكز العلمية في الغرب هذا الكتاب باحتفاء بالغ، نرى (أبو ظبي) اليوم تلحق بالعالم المتحضر في تقديرها لهذا العمل الثقافى (يقصد جائزة الشيخ زايد). وبغض النظر عن فوز الكتاب بالجائزة من عدمه، فإن لهذا الكتاب دوراً كبيراً في التعريف بهويتنا الثقافية الحقيقية المتجذرة في صحراء الجزيرة العربية من خلال توظيف الثقافة الشفهية في التعامل مع الثقافة الكتابية والتاريخ المكتوب وفق منهجية علمية تحكي قصة البداوة العربية في محاولة جادة تتجه إلى ربط الحاضر مع الماضي عبر شعر البادية وثقافة الصحراء؛ فهما في رأي الصويان يضيف الرويس ولا أخاله جانب الصواب، الامتداد الطبيعي والاستمرارية التاريخية لشعر الجاهلية ولغتها وثقافتها، ليكشف بصورة علمية موضوعية مجردة خلال الهلنستية والإغريقية والسكسونية والأنجلوسكسونية أسرار العمق التاريخي للثقافة العربية الأصيلة التي حرم أبناؤها استلهاها متوهمين أنهم يفتقون بذلك في صف واحد مع أحفاد الهنود الحمر!!

فدراسة الآداب الشفاهية كما يشير الصويان لا تعني إطلاقاً الدعوة إلى العامية، وكذلك دراسة البداوة والقبيلة ليست مناداة بالنكوص إلى عصورها بل هي تدرس كجزء من تاريخنا الثقافى والاجتماعى وكأحد محددات هويتنا وتصوراتنا الجمعية التي لا تزال رواسيها توجه سلوكياتنا على مستوى اللاوعى ثم إنها تبقى جزءاً من المنتج الإنسانى والتجربة الإنسانية التي يحرص العلم على رصدها وتوثيقها، فهي

لا تقل أهمية عن اللقى والحفريات فإذا كان من المشروع علمياً دراسة ثقافة بابل والبيرو والهنود الحمر، فإنه من المشروع أيضاً دراسة الشعر البدوي والقبائل العربية وثقافة الصحراء.

ويلفت الصويان النظر إلى أن هذه الروايات حافلة بالمناحي الأسطورية والخرافية التي لا يتسع المقام للتنبؤ لها، غير أنه من المهم أن يدرك القارئ أن ما بين يديه ليست نصوصاً تاريخية موثقة ومحقة، بل هي مجرد مرويات شفاهية تُحفظ في الذاكرة وتتعرض بحكم محدودية الذاكرة الإنسانية للكثير من التحويرات.. مشيراً في منهجه العلمى إلى أن النص الشفهى مزيج من الأدب والتاريخ. وتبدأ المرويات الرائعة بالمرويات حول «الخرصة والجربان»، وتنتهى بالمرويات حول «بني هلال والضياغم»، وتختتم بمجموعة من السواف «خمس وخمسون سألقة» بدأها بسألقة محمد بن مهلهل برواية منهي بن بنيه، وختمها بواحدة من سواف الدوشان مطلق ابن راشد الجرد السبيعي.

وإذا كان هذا العمل التوثيقى الرائد في حاجة لوضعه في قاعدة بيانات كبرى لإتاحة هذه البيانات بصورة ميسرة للباحثين في التراث الشعبى والأدب والتاريخ، فإن سعد الصويان بحسه العلمى والتوثيقى قد بادر بإتاحة هذه المادة خارج النطاق المطبوع، مشيراً إلى أن الروايات الأصلية موجودة ومحفوظة في ملفات صوتية بأصوات الرواة، وبلهجاتهم الأصلية، ويمكن للباحث الذي يريد التعمق في البحث الرجوع إلى نماذج من هذه الصول على موقع المؤلف:

<https://www.saadsowayan.com>

ويعلم المؤلف في مقدمة كتابه أنه يعد للطبع كتاباً عنوانه «الصحراء العربية: ثقافتها وشعرها عبر العصور»، والكتاب مبني على النصوص المثبتة في هذا الكتاب «أيام العرب الأواخر»، وهو أشبه بالمقدمة النظرية والمنهجية لها، أو لنقل بمثابة عمل تطبيقي لكيفية التعامل العلمى مع هذه النصوص والاستفادة منها

وفق رؤية علمية تتكئ على مستحدثات العلوم الإنسانية والاجتماعية. وعلى المناهج الراسخة في الأنثروبولوجيا واللسانيات. وعلى المناهج الحديثة في التاريخ الشفهي والأدب الشفهي، وذلك للخروج بتصور واضح عن الاستمرارية الثقافية واللغوية والأدبية في الجزيرة العربية. وعن تاريخها الثقافي والاجتماعي والقبلي منذ العصر الجاهلي حتى قيام الدولة الحديثة. ونحن من جانبنا في انتظار هذا العمل الذي سيضيف الجديد لهويتنا الثقافية العربية.

المز امير.. المعتقد حول الموسيقى والاضطراب النفسي

هذا هو الكتاب الثاني الذي نال جائزة تقدير لجنة تحكيم الجائزة من حيث المنهجية والمحتوى العلمي والإخراج، وهو كتاب «المز امير.. المعتقد حول الموسيقى والاضطراب النفسي» لمؤلفه علي الضو. والكتاب صدر عام 2009 عن معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم ضمن سلسلة دراسات في التراث الشعبي السوداني رقم (41)

وتتمحور الدراسة في ملاحظة المؤلف الميدانية أن هناك عدداً غير قليل ما يربو عن العشرة عازفين من محترفي العزف على المز امير بالسودان قد أصيبوا باضطرابات نفسية، وبات عدد آخر على شفا حفرة من ذلك ورغم أن الموضوع قد يوحي بأنه من اهتمامات العلوم المختلفة الأخرى التي تدرس سلوك الإنسان وتصرفاته كعلم النفس، أو الطب النفسي، أو علم وظائف الأعضاء، أو حتى الدين، إلا أن هذه الدراسة تتناول من منظور علمي الفولكلور وموسيقى الشعوب. وقد عكف الضو على جمع مادته العلمية من أقاليم السودان التي اشتهرت ثقافتها الموسيقية بالمز امير والصافرات والأبواق، فضلاً عن المادة التي تم جمعها من محترفي العزف على المز امير، ومن الرواة العارفين بتاريخ الثقافة الموسيقية

بالسودان وعلى هذا النحو حاول الوصول إلى نتائج معممة ومنطقية للعلاقة بين المعتقد حول الموسيقى والمز امير، وما أصاب بعض محترفي العزف عليها في السودان من اضطرابات. وبذلك يمكن لعلم الفولكلور أن يسهم في إثراء موضوعات، كالاضطراب النفسي، ظلت على الدوام من اهتمام فروع معرفية أخرى.

وعلى هذا النحو يبدأ علي الضو باستعراض مكونات الثقافة الموسيقية السودانية مشيراً للمناطق التي تتعدد فيها الآلات الموسيقية وتلك التي تنحصر فيها لضعف الموارد المادية.

ووجود وحدة في المنظومة النغمية الخماسية الخالية من نصف البعد الصوتي والتي تميز جل الثقافات الموسيقية للمجموعات السودانية. وتُستثنى من ذلك مجموعات صغيرة نسبياً تسيطر على موسيقاها نظم موسيقية أخرى، كالنظام النغمي الخماسي المحتوي على نصف البعد الصوتي أو النظام النغمي السباعي Diatonic. وأهم هذه المجموعات هي البقارة والرشايدة والمواليد (السواكنية). فيما يتناول المؤلف المكون الثقافي الإفريقي مشيراً إلى أن المؤدين للموسيقى وممارسيها أناس تجلهم المجتمعات الإفريقية وتضع لهم مكانة اجتماعية مرموقة. ويقع المسؤول عن تنظيم العروض الموسيقية في مجتمع «البرتا» بجنوب النيل الأزرق بالسودان، على سبيل المثال لا الحصر، في مرتبة اجتماعية واحدة، من حيث المسؤولية والتقدير، مع شيخ القرية (المستول الإداري) وشيخ العادة (المستول الديني أو العقدي). ويستعين في جل هذه المجتمعات كل من: العراف أو الكاهن أو «الكجور» أو مستول العقائد، بالموسيقى لأداء مهامه وواجباته تجاه المجتمع. وبالتالي يمرر كل الأجنحة العقدية التي يرغب في إيصالها لجموع المؤمنين عبر هذا السياق.

أما المكون العربي - الإسلامي فيشير إلى إن الثقافة الموسيقية العربية والواقع الاجتماعي



والشياطين، ويسهل الصفير أمر استدعائها. فقد ذكر بعض عازي المزامير في المقابلات التي أجراها المؤلف معهم أن آباءهم إما اعترضوا على تعلمهم العزف على المزامير ابتداءً أو منعوهم من ممارسة عزفها بالساكن بدعوى أنها تستدعي الجن والشياطين. وهناك اعتقاد شائع أن العزف من صوت الجن ويمكن استحضارهم بصوت العزف. ويُصرح بأن الآلات الموسيقية من أكبر الوسائل التي ينوي بها الشيطان الرجال تأخيراً. فالآلة الموسيقية هي مؤذن الشيطان يدعو لعبادته. ويعتبر كثير من قاطني جنوب النيل الأزرق أن الصفير بالنغم رجس من عمل الشيطان ويحضون على تجنبه. كما يُعتقد في مجتمع القارة بغرب السودان أن قيمة الكفر هي: القُجّة عند الكبير والصفير عند الصغير. ففي زمن الجاهلية كانت قریش الكفرة تطوف بالبيت عراة تصفر وتصفق، و(المكاء) الصفير، والتصدية التصفيق، لقوله تعالى

«وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِنْدَ الْبَيْتِ إِلَّا مُكَاءً وَتَصْفِيَةً فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ» (الشعراء: الآية 35).

وذلك هو سبب اعتبار العرب الصفير إغواءً من الشيطان حتى اليوم. وفي إطار رصد لأثر الموسيقى والزمر على الدماغ وأعضاء الجسم الأخرى استخلص المؤلف من بعض الدراسات أن الموسيقى تُوجد بالبخ في مكان غير الذي يوجد به الكلام. فإن حدث اضطراب للإنسان، فقد تختل لديه ذاكرة الكلام وتبقى ذاكرة الموسيقى متقدة، بحيث يمكنه العزف على آلة الموسيقى أو أداء ما يحفظ من أغان. ويضيف قوله أن البعض يرى أن هناك ثمة علاقة واضحة بين التأليف الموسيقي والجنون، حيث يعمل هذا التجريد في الموسيقى على إخراج منتجها من عالم اتواقع

الذي تبلورت فيه، على النقيض تماماً من ذلك لتكون الإفريقي، فقد كان العرب لا يمارسون احتراف الموسيقى بل يستمعون إليها. وترى كريستينا نلسن Kristina Nelson أن وظيفة الترفيه هذه والمرتبطة بالموسيقيين المحترفين هي التي تم اختيارها لتحمل وطأة عدم السماح بممارسة الموسيقى لدى العرب بصفة عامة. وقد ميز هذا الوضع بين المؤدي والمتلقي وجعل مهارسي الموسيقى ومحترفيها في أسفل السلم الاجتماعي. وذلك لارتباط هذه للممارسة تاريخياً بالخدم والفقير، وابتعاد الأشراف وقادة القوم عن احتراف مثل هذا النشاط.

هذا البحث العلمي للمكونات الثقافية للموسيقية كان مدخل المؤلف لبحث المعتقدات حول الموسيقى والمزامير بالسودان، حيث يُعتبر المعتقد حول الموسيقى أحد العناصر الرئيسية للكونة للثقافة الموسيقية والتي تشمل بجانب ذلك على التنظيم الاجتماعي والمخزون الموسيقي والثقافة المادية. وتشير المادة الوجدانية إلى أن جل المجتمعات السودانية تمنع الصبية عن الصفير على وجه العموم والصفير عند مغيب الشمس على وجه التحديد. ويُعتقد أن حلول الظلام مرتبط بحضور الأرواح الشريرة كالجن

إلى عوالم يخلقونها هم لأنفسهم ويعيشون فيها. فقد ذكر أحمد عكاشة أن الدراسات التي قام بها الأطباء النفسيون تبين مدى انتشار المرض العقلي بين المؤلفين الموسيقيين، وخاصة الدراسة التي أجراها «ترثون» في كتابه المعنون: المرض العقلي والموسيقى.

وتنتهي الدراسة بتساؤل المؤلف: كيف اضطرب عازفو المزامير بالسودان؟ مشيراً إلى أن إرث الثقافة العربية الإسلامية يمثل عملاً مؤزقاً للبعض وبأخذ مساحة من تفكيرهم. فيؤدي أحياناً، ومعه عوامل أخرى، إما إلى الهروب بترك النشاط الموسيقي والانغماس في عالم التصوف، أو الهروب إلى عالم المسكرات والمخدرات، كأنما هذا السلوك صار يرتبط شرطياً بالنشاط الموسيقي. فتعكس التوبة التي قال بها بعض محترفي الموسيقى بالسودان التاركين لهذا النشاط حالة التنازع والصراع الداخلي التي ظلت تلازم هؤلاء النفر حتى لحظة اتخاذ القرار والهروب للتصوف بالتوبة، ويكون النوع الآخر من الهروب، والمتمثل في الانغماس في المسائل المادية المذهبة للعقل، أحد العناصر السالبة التي تتجمع في نهاية المطاف لدى بعض الفئة المعنية بهذه الدراسة لتسهم مع غيرها من العناصر العضوية والعقدية الاجتماعية في اضطرابهم نفسياً.

وتصل ضغوط المجتمع على محترفي النشاط الموسيقي قممتها حين الحديث عن عازفي المزامير. وذلك فيما يُعتقد من ارتباط هذه المزامير والصفير الذي تصدره تحديداً بالشياطين. ويذهب البعض إلى أن المزامير ممنوعة أو محرمة على حد اعتقاد بعض المسلمين. وحتى وإن لم يأخذ كثير من هؤلاء العازفين هذا الاعتقاد حينها مأخذ الجد وظلوا على ممارستهم تلك، إلا أن الأمر يكون مختزناً في اللاوعي ويتم استدعاؤه لا شعورياً حال حدوث اضطرابات. وإن كان مرد تلك الاضطرابات أسباب عضوية ناتجة

عن الإفراط في التمارين، أو أخطاء الممارسة. أو الأصوات الحادة الصادرة من المزمار نفسه والمؤثرة على الجهاز السمعي.

يجعل هذه المسائل جل محترفي العزف على المزامير في السودان لقصور أو انعدام منهجية التدريب على هذه الآلات، وهذا يعني أن جلهم يقرطون على الدوام في النفخ عند محاولتهم العزف على الأصوات العليا لآلة موسيقية يمتد مداها لواحد وعشرين صوتاً. ويقود هذا الأمر بدوره إلى إرهاق الجهاز التنفسي، حيث تعمل الرتتان كمفناخ يمول الفم بالعمود الهوائي. بينما توظف الشفة العليا كريشة مفردة بحيث تنذبذب في ارتباط مع حافة الفتحة الموجودة على رأس المزمار بغرض إصدار الصوت الموسيقي.

ولا تواجه هذه الإشكالية لدى عازفي المزامير التقليدية للأسباب التالية: أولاً لمحدودية المدى الصوتي والذي لا يتعدى في بعضها أو جلها خمسة أصوات. ثانياً لاستخدام أسلوب «التباعض» في حال المزامير التي يتجاوز مداها ذلك، حيث يقوم كل عازف لهذه المزامير بإصدار صوت واحد فقط لتمكين المجموعة المكونة من عشرة عازفين من بناء خطين لحنيين متوازيين. فلا يكون العازف مضطرباً في مثل هذه الحالة للإتيان بالصوت وقراره أو جوابه من ذات المزمار أو البوق. ثالثاً للتدريب على تقنيات النفس الإرادي مع وضع المزامير المصنوعة من القرع في الماء حتى يعمل تمدد القرع على إغلاق الفجوات التي يمكن أن يتسرب منها الهواء ما يفضي إلى إرهاق الجهاز التنفسي للعازف.

الطعام: أصنافه، إعداده، آدابه في القاهرة خلال العصور الوسطى

المؤلف: باولينا ليفيتسكا
عرض: خالد عبد الله يوسف
كاتب من مصر

بدأ في العقود الأخيرة توجه باحثي التاريخ الإسلامي الوسيط نحو دراسات تُعنى بمظاهر الثقافة المادية في المجتمعات الإسلامية، وتأخذ هذه الدراسات عادة الطابع الأثنوغرافي، أو الوصف المنهجي الدقيق لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد والعادات لدى جماعة معينة، أو مجتمع معين خلال فترة زمنية معينة، وبالطبع تأتي عادات الطعام وآداب المائدة كأحد العناصر المحورية في هذه الدراسات. وينظر البعض إلى الأثنوغرافيا على أنها تمثل فرعاً مستقلاً من فروع البحث الأنثروبولوجي، والحقيقة أنها لا تشكل تخصصاً فرعياً في حد ذاتها كما هو الحال في الأركيولوجيا-مثلا- وإنما هي طريقة لرسم ملامح الثقافة والحياة الاجتماعية،



وقد انطهى أو انطبخ ليس مادة أنثوغرافية لها أهميتها في تصوير وتشجيع حياة الشعوب، والدلالة على أسلوب معاشها وتطور أساليب حياتها فحسب، بل هو تعبير صادق ودقيق عن تكامل اجتماعي وحضاري يمكن انكشف عنه وراء الأطعمة نفسها، وارتباطها بكافة مظاهر الحياة الإنسانية للادية والفكرية.

والدراسة التي نعرض لها صادرة عن دار بريل للنشر، لندن، للباحثة باولينيا ليفيتسكا، الأستاذة بكلية الدراسات الشرقية جامعة وارمو- يوند-، وأبحاثها تنصب دائما على الحياة اليومية في المجتمعات العربية والإسلامية الوسيطية، وتحديد المجتمع القاهري، وتحاول الباحثة في دراستها رسم صورة مقربة ثقافتها الطبخ والمائدة في مجتمع القاهرة الوسيط، وتتاول كل المعطيات البعيدة والقريبة المتصلة بثقافة الطعام، ووصف إعداده، ومكونات أطباقه، وتقديمها على الموائد، والحدود المكانية للدراسة ليست المدينة الفاطمية فحسب، بل تشمل أيضا الفسطاط العاصمة الإسلامية الأولى لمصر، شيدها عمرو بن العاص (20هـ/640م) بعد فتح مصر، فلا يستطيع الباحث في التاريخ الوسيط للقاهرة أن يُففل الفسطاط؛ فقد ظلت ذات أهمية كبيرة في الحياة الاجتماعية والاقتصادية للبلاد، في حين ظلت القاهرة في العصر الفاطمي تختص بالخليفة وحاشيته، يقول المقرئزي موضعا تطور طبوغرافية المدينة؛ وصارت القاهرة دار خلافة، ينزلها الخليفة بحرمه وخواصه واستمر سكنى الرعية بالفسطاط، إلى أن انقضت الدولة الفاطمية (567هـ/1171م) على يد السلطان الفاضل صلاح الدين الأيوبي، فصيرها مدينة لسكن العامة والجمهور، فصارت خططا وحرارات وشوارع ومساكن وأزقة، ثم اتسعت المدينة في العصر المملوكي، وشيدت أحياء خارج المدينة واتصلت عمائر الفسطاط والقاهرة، فصارت

بلدا واحدا، يشتمل على البساتين والمناظر والفصوص والدور والأسواق والفنادق والشوارع والحرارات.

مصادر الدراسة

تبرز الأستاذة الباحثة في فصل تمهيدي المصادر الأولية التي ارتكزت عليها في دراستها وهي:

1 كتب الطبخ:

وتصدر المصنفات المعتمدة باعتبارها المستودع الطبيعي لأسرار إعداد وطرق الأطعمة المختلفة، ومن بين كتب الطبخ التراثية التي وصلتنا اختارت الأستاذة المولفة خمسة مصادر لدراستها، منها كتاب «الطبخ» لمحمد بن الحسن الكاتب البغدادي القرن (7هـ/13م)، وكتاب «الطبخ وإصلاح الأغذية» لابن سيار انور اق القرن (4هـ/11م)، وهو أقدم الكتب في موضوعه، ومن النصوص البالغة الأهمية؛ لشمولها وحسن ترتيبها وقدمها، أما المؤلفات التي تعنى بالبيئة المصرية فمنها «كنز الفوائد» في تنويع الموائد، المؤلف مجهول، وعلى الأرجح كُتب في العصر المملوكي، ويقف على سوية كتاب الطبخ لابن سيار، من حيث الشمول والإحاطة وحسن التأليف، ويحتوي على 830 صنفاً من

الأطعمة، مما يجعله أكثر الكتب غزارة بين كتب الطعام الأخرى. المصنف الثاني «الوصلة إلى الحبيب في وصف الطيبات والطيب» لكمال الدين بن العديم (ت660هـ/1262م). المؤلف الحلبي الشهير، والمصدر الثالث «وصف الأطعمة المعتادة» لمؤلف مجهول أيضاً، ويرجع تقريباً إلى العصر المملوكي.

2 كتب الحسبة:

وهي الرقابة الرسمية على الأسواق، ومنها مراقبة أسواق الطعام، والمهن التي ترتبط بصناعة الغذاء، مثل الخبازين، والجزّارين، والطباخين، وأدوات المطبخ وقواعده، ويبدو أن كتب الحسبة وضعت كدليل إرشادي لعمل المحتسب حتى يتسنى له إتمام عمله بصورة متكاملة، وأقدم كتب الحسبة التي اعتمد عليها «نهاية الرتبة في طلب الحسبة» لعبد الرحمن بن نصر الشيزري القرن (6هـ/12م). ويعطينا صورة رائعة للأفران وأسواق الطعام، ويرد في مصنفه خمسة عشر صنفاً من الأطعمة، وطريقة إعداد بعضها مثل الزلابية، وقلّي السمك، والثريد، والهريسة، والمضيرة، واللبنية، والبهطة، والسنبوسك، وتسعة أصناف من الحلوى، ثم يأتي محمد القرشي المعروف بابن الأخوة (ت729هـ/1329م) فيذكر أصناف أخرى من الطعام في كتابه «معالم القرية في أحكام الحسبة» منها الحسبة على الكبوديين (بائع الكبد)، والبواردين (عدة أصناف من الوجبات السريعة)، والحسبة على اللبانيين، وأنواع أخرى من اللحوم المسلوقة من المعز، والبقرة، والضأن، ثم يسرد أكثر من خمسين صنفاً من الحلويات المعروفة بالقاهرة في ذلك الوقت، الكتاب الثالث «نهاية الرتبة في طلب الحسبة» لابن بسام (قبل 844هـ/1440م)، ويضيف أصنافاً أخرى يمكن وصفها أنها أطعمة للطبقات الفقيرة، مثل هريسة التمر، والحمص المسلوق، والعدس، والترمس المسلوق، واللفت المخلل، والكشك، والجبن والبيض المقلّي.

3 كتب الحوليات التاريخية:

وهي مصادر عديدة ومتنوعة، فمن مصنفات العصر الفاطمي كتاب «أخبار مصر» لمحمد المسيحي (ت420هـ/1029م)، و«خزنة المقلتين في أخبار الدولتين» لابن الطوير (ت617هـ/1220م)، و«أخبار مصر» لابن المأمون البطاحي (ت588هـ/1192م)، ومن المصادر المملوكية «زبدة كشف الممالك» لخليل بن شاهين الظاهري (ت873هـ/1468م)، و«بدائع الزهور في وقائع الدهور» لابن إياس الحنفي (ت930هـ/1523م)، و«المواعظ والاعتبار» للمقريزي (ت845هـ/1442م) وله أيضاً كتاب «السلوك في معرفة دول الملوك».

4 كتب الرحلات:

والحق أن الفضل يرجع إلى هؤلاء الرحالة القدامى في نشأة الدراسات الأنتوغرافية: من خلال تسجيل مشاهداتهم عن المجتمعات والشعوب المختلفة، فلم يغفلوا ذكر الطعام وطقوسه في المجتمعات التي زاروها، ومن الرحالة إلى القاهرة في العصور الوسطى عبد اللطيف البغدادي (ت590هـ/1190م) وسجل يومياته في كتاب «الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعينة بأرض مصر» والرحالة الأندلسي ابن جبير (ت614هـ/1157م)، ورحلة ابن بطوطة، وابن سعيد المغربي، وناصر خسرو الرحالة الفارسي الذي زار مصر في العصر الفاطمي ومصنفه «سفرنامه»، ومن قبله المقدسي القرن (4هـ/10م) وكتابه «أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم».

5 كتب العقاقير والأغذية:

وهي المصنفات التي تبحث في خصائص مفردات النباتات والتوابل المستعملة، من حيث الطب والغذاء، وبيان منافع أصناف الأطعمة، من طيور ولحوم وأسماك، والتصانيف كثيرة وافية في هذا المجال، منها المعتمد في الدراسة كتاب



«الأغذية والأدوية» لإسحاق بن سليمان الإسرائيلي (ت320هـ/932م)، وهو أقدم وأكبر المصنفات، ويُعد من الجسور الأولى بين الطب العربي وطب الأمم القديمة.

6 المتخصص الأدبية:

ولاغاية في أهميتها في

دراسة الأطعمة، فمعظمها

يتخللها أخبار لتوائد وصنوف الطعام، ولكنها لا تقدم وصفات تفصيلية عن مكونات الغذاء وطريقة طهيه كما نرى في كتب الطبخ، فهي تتجه لوصف الخارجي للأطباق، وتصفها وصفاً قنياً بحسب براعة الكاتب. في مقدمة مصادر الدراسة قصص ألف ليلة وليلة، فمن خلال الحكايات يرد ذكر عدد كبير من صنوف الأطعمة القاهرة، ومن المصادر المملوكية والتي تعتمد عليه المؤلف بدرجة كبيرة بين المصادر السابقة، قصة خيالية لأحمد بن يحيى بن حسن بن الحجار، بعنوان «الحرب المعشوق بين لحم الضأن وحواضر السوق»، وهي تمثل حرباً بين معسكرين، الأول يقوده ملك الضأن وجنوده الخراف ورعيته انقصابين والجزارين، ووزير لحم النعاز، وأميره لحم البقر، وحاجبه اللحم السميط، وله خواص هي لحوم الدجاج، والمعسكر الثاني حواضر السوق وملكه العسل، ووزيره الأكبر السكر، بالإضافة إلى ذلك يحوي حواضر السوق العديد من ضروب الألبان، وأنواعاً مختلفة من الجبن، وصنوفها من المخللات والحوامض، وأنواعاً من العسل الفيومي، والرومي، والفرنجي، والبرقي.

الأطعمة القاهرة، التكوين والتأثر

كقاعدة عامة فتختلف الطعام في أي مجتمع يحكمها الموارد الطبيعية المتاحة لها، بالإضافة إلى اللزوم المحلي، ويمكن التعرف على الموارد

والسلع الغذائية في القاهرة العصور الوسطى من الحوثيات التاريخية التي تشير دائماً إلى أسباب التغير في أسعار المواد الغذائية، ويكون عادة بسبب انخفاض مستوى فيضان النيل، أو حدوث الأمراض والأوبئة، ومن المؤرخين الذين عونا بتسجيل أسعار السلع الغذائية للقرن الثاني عشر، وابتداءً من هذه التقلبات أن أكثر الأطعمة والسلع التي يكثر عليها الطلب هي لحم الضأن والبقر، والدواجن، والبيض، والقمح، والأرز، والفول الأخضر، والسكر، والجبن، والزيت خاصة زيت السمسم.

أما الأطعمة المتوافدة على القاهرة فتذكر المؤلف أن بعضها مثل الدجاج، والجاموس المائي، والأرز، والسكر ظهرت في مصر مع الفتح الإسلامي، ومع الوقت عرفت أطعمة جديدة مثل الثريد، والعصيدة أو الحيص، جاءت عن طريق بغداد، ووصلت إلى القسطنطينة، وبما أن القاهرة كانت محطة للتجارة بين الشرق والغرب، فعن طريق المحيط الهندي عرفت العديد من المحاصيل الزراعية الجديدة خاصة التي تناسب التربة المصرية، فظهر قصب السكر، والقمح النصاب، والليمون، والقلناس، وعرفت أطعمة مثل الجبن الصقلي، والمصري والفلسطيني، والزيت التونسي، وأنواع كثيرة من الجوز من بوليا الإيطالية وكرت اليونانية، لكن لم يتقبل البعض الأطعمة المملوكية مثل لحم الخيل، ومشروب انكوميس، الذائع الآن في آسيا الوسطى حيث الموطن الأصلي للمماليك.



وكانت العادة في المجتمع
اقهاري التوسيط عدم الطبخ
بالمنزل، وعوضاً عن ذلك
يستخدمون خدمة الطبخ المنتشرة
بشوارع المدينة، ومن خلال يوميات
الرحالة الذين زاروا القاهرة
يشيرون دائماً أن أغلبهم لا يُعدون
أطعمة بالمنزل، ولا يوقدون ناراً
بالمنزل؛ ليس فحسب للتكلفة
العائية لعمل مطبخ بالمنزل، ولكن
أيضاً للخطورة التي قد تتجم عن
حدوث حريق، لعدم توفر وسائل

التوقاية في ذلك الوقت، فيذكر المقرئ في
حوادث سنة (715هـ/1350م) أن السلطان
الناصر محمد بن قلاوون أمر بأن تكون عقود
المطبخ السلطاني بالقلعة من الحجر خوفاً من
الحريق.

ثم تأتي مراقبة الأسواق من المحتسب،
وبالنسبة تشمل بائعي الطعام بشوارع المدينة،
وكتب الحسبة بها مجموعة من الإرشادات التي
تساعد المحتسب على كشف الفساد وعيوب السلع
والصناعات، منها ما يقرب من عشرين مهنة
تتصل بالأطعمة، مثل: الحبوبيين، والبقاقين،
والطحنانين، والخبازين، والفرايين (صاحب
الخايز العامة)، وصناع الزلاية (نوع من الكعك
القلي بالاعسل والوز)، والجزارين (هو الذي
ينبج المشية للبيع)، والقصابين (هو الذي
يبيع اللحم للناس)، والكبّوديين (بائعي الكبد
المطهي)، والبواردين (بائعي الوجبات الخفيفة
الباردة)، والشراطين (بائعي اللحم المسلوق)،
والشواوين (بائعي اللحم المشوي)، والثرواسين
(بائعي رؤوس المعز والضأن)، وقلائي السمك،
والطباخين، والهرثيين، والبقاقين (تعمل من
اللحم السمين والبهارات والبصل)، والحلوانيين،
والشرايين (صانع الأشرية)، والسمّانين (بائعي
السمن والزبدة)، واللبّانين، ومعاصر الشيرج
والزيت الحار، ومطبوخ العدس، والفواون.

أما عن الطباخين في القاهرة، سواء في
حواليات الطعام أم القصور والدير الخاصة، فلم
ترد سوى إشارات قليلة ومتفرقة في المصادر عن
أخبارهم، لا نستطيع من خلالها رسم صورة عن
شخصيتهم أو كيفية إتيانهم هذه المهنة، هذه
الإشارات تظهر أن الطباخين المصريين كانوا
بارعين في مهنتهم، فيذكر ابن الأثير في «الكامل»
أن نصر الدولة أحمد بن مروان الكردي حاكم
ديار بكر (ت453هـ/1061م) أرسل طباخين إلى
الديار المصرية وغرم على إرسالهم جملة وافرة
حتى تعلموا الطبخ من هناك، وعند الإشارة إلى
إجادة المصريين لمهنة الطبخ تذكر دائماً المرأة،
فلم تكن بعيدة عن مهنة الطباخة كلياً، أو ما يتصل
بالأطعمة عموماً، وقد ذكر ابن سعيد المغربي
جوازي كن يعملن في قصور الفاطميين واستمررن
في العصر الأيوبي بالعمل بمهنة الطباخة.
فيقول: وفيها جوار طباخات، أصل تعليمهن من
قصور الخلفاء الفاطميين، لهن في الطبخ صناعة
عجيبة، ورياسة متقدمة. إشارة أخرى وردت في
كتاب «الاعتبار» لأسامة بن منقذ عند ذكره قصة
فلرس متقاعد من الفرنجة يعيش بأنطاكية، فعند
زيارة أسامة له أحضر مائدة حسنة وطعاماً في
غاية النظافة والجودة، ورأى أسامة متوقفاً عن
الأكل، فقال له: كل طيب النفس، فأنا ما أكل من
طعام الفرنج، ولي طباخات مصريات ما أكل إلا
من طيبخهن. ويذكر المقرئ في حوادث سنة

762هـ أيام الناصر محمد بن قلاوون عن الوزير صاحب فخر الدين ماجد بن خصيب أنه كان في داره جاريتين، تحسن كل واحدة منهما ثمانين لونا من التتالي سوى بقية ألوان الطعام.

ورواد حوانيت الطعام كان أغلبهم من الطبقات الوسطى، التي لا تستطيع تحمل نفقات عمل مطبخ بالمنزل، فلا يوجد سبب يدعو الطبقات الميسورة لشراء أطعمة الشوارع، فكان يقوم بمهمة الطبخ الجوّاري والخدم، لكن هذا لا يمنع بعض الأمراء في طلب أطعمة من حوانيت الطباخين، فيذكر المقرئ أن الوزير صاحب فخر الدين ماجد بن خصيب كان يبعث كل ليلة بعد عشاءه إلى بين القصيرين من القاهرة فيشتري له بمبلغ مائتين وخمسين درهما فضة ما بين سمان وفراخ وحمّام وعصافير مقلوبة.

صنوف الطعام: قوامها وإعدادها

تري المؤلفة أن أفضل طريقة لترتيب أصناف الطعام القاهري حسب الأطعمة الرئيسة، وهذا النسق يظهر بالفعل أطعمة الطبقات الوسطى والفقيرة، مع إبراز بعض الجوانب التاريخية والاقتصادية لألوان الأطعمة.

1 الحبوب:

1 الدخن:

وكان يصنع منه الخبز، وطبقا لرواية الرحالة عبد اللطيف البغدادي فإن الدخن لم يكن معروفاً في مصر باستثناء زراعته في بعض مناطق الصعيد، ولكن ابن فضل الله العمري يقول عند ذكر خصائص مصر: وهي كثيرة الحبوب من القمح، والشعير، والقول، والحمص، والعدس، والبسلة واللوبياء، والدخن، والأرز، والبغادي يسبق العمري بما يقرب من مائة عام، إذاً خلال هذه الفترة بدأ الدخن يجلب من الصعيد والدلتا إلى القاهرة، ويذكر ابن إياس في حوادث سنة (875هـ/1740م)، أن الغلاء حدث في جميع أصناف المأكولات من الحبوب وغيرها، وعز وجود الأوز والدجاج من مصر جداً، وتشحط الخبز

من الأسواق وصار الناس يستعملون خبز الذرة والدخن، وهذا قط لم يحدث حتى في الغلاء في زمن الملك الظاهر جقمق لم يأكل الناس الذرة والدخن في تلك الأيام.

2 - الذرة:

كانت أيضاً من الحبوب الغير مألوقة في القاهرة مثل الدخن، ومن المحاصيل المقتصرة على صعيد مصر، وكانت الذرة هي المفضلة دون سائر الحبوب في عمل الخبز أوقات المجاعة والأزمات الاقتصادية، ففي حوادث سنة (892هـ/1486م) يذكر ابن إياس: واشتد أمر الغلاء جداً حتى بيع القمح كل أردب بستة دنائير وبيع خبز الذرة، ولم يظهر خبز الذرة فيما تقدم من أوقات الغلاء المشهورة، حتى صنف العوام رقصة وهم يقولون:

زويجي ذي المسخرة....

يطعمني خبز الذرة

3 الأرز:

وكان يعد من الأطعمة الفاخرة، ويميز مواعيد الطبقة الأرستقراطية، وتشير المصادر التاريخية أن الأرز عرف بمصر مع الفتح الإسلامي، وفي القرن (4هـ/10م) كان يُزرع في الفيوم والصعيد، ويذكر ابن ظهيرة في «الفضائل الباهرة» القرن (9هـ/15م): وأما أقواتها فعظيمة جداً، ولا تمار، وهي اختلاف أصنافها من قمح وشعير وأرز وفول وغير ذلك أذ من أقوات ما سواها وأطيبها، وأكثر التفاصيل عن زراعة الأرز في مصر ذكرها ليون الإفريقي في رحلته القرن (10هـ/16م)، فيذكر أن الأرز يزرع بكثرة في مدن الدلتا، وأن باديتها غنية جداً بالأرز والقمح، ومن عادات أهلها أن يحملوا الأرز إلى القاهرة ويحصلوا على أرباح طائلة، ويرد ذكر الأرز في العصر الفاطمي في كتاب «نهاية الرتبة» للشيزري عند ذكر غش الخبازين: فمنهم من يغشه بدقيق الحمص ودقيق الأرز لأنهم

يُثقلانه، وفي غش الطّباخين يقول: فإنهم يغشون المصيرة بالدقيق، فيز يد فيوزنها، ويعقدها؛ ومنهم من يعقدها بدقيق الأرز والسّميد الناعم، ثم يذكر ألوان الطعام التي يدخل في عملها الأرز، ومنها اللبنيّة، وتعمل من اللحم والكراث أو البصل واللبن والأرز المسحوق، ويقول: ومنهم من يعقد اللبنيّة بالنّشا، ومنها أيضاً البهطة أو المهلبية، وتصنع كما ورد في كتاب «الطبخ» للبغدادي و«كنز للفوائد» من الأرز واللحم المسلوق السمين والكسفرة (الكزبرة) اليابسة، والمصطكي، وأعواد من القرقة والسكر، لكن أشهر الأطعمة التي تُعمل من الأرز هو الأرز المفضل، وقد ذكرته معظم كتب الطبخ، والعديد من النصوص الأدبية، ويتكون من لحم ودهن كثير، وأرز ومصطكي وقرقة وحمص، ومن الناس من يصبغه بالزعفران، ومن يعمله سادة غير مصبوغ.

وفي المصادر المملوكية يذكر خليل الظاهري في «زبدة كشف الممالك» أسماء الأطعمة التي تُعمل في المطبخ السلطاني، ومن الأطعمة التي يدخل الأرز في إعدادها، المأمونية، وتنسب إلى الخليفة العباسي المأمون، والخيطة وتعرف كذلك بهريسة الأرز، والرجسية، والفقاعة، والسماقية، أما أطباق الحلوى التي يدخل في عملها الأرز فكانت بسيطة للغاية، وتصنع عادة من الأرز المسلوق ويخلط أو يُغطى بالسكر أو العسل، ومنها الأرز باللبن.

4 القمح:

وبالطبع هو أهم الحبوب بمصر؛ لارتباطه بعمل الخبز، واحتل في الثقافة الشعبية المصرية مكانة خاصة، لدرجة دفعت بالمصريين إلى اختيار اسم له يقترن بالحياة والوجود هو «العيش» وقد احتفظ العيش بهذه المكانة على مر العصور التاريخية، وكان القمح يزرع في سائر أنحاء البلاد، ويذكر ابن الكندي أن مصر تشتهر بالقمح اليوسفي الذي لا نظير له، وفي القاهرة عُرفت عدة أنواع من الخبز تبعاً للمواد التي تدخل في تكوينه، ومن هذه الأنواع

«الحواري» ويعمل من الدقيق الأبيض الصافي الغير مخلوط بحبوب أخرى، وقد ذكره الرحالة المقدسي عند حديثه عن أسواق الفسطاط فيقول: واشترت به الخبز الحواري ولا يخبزون غيره، أما الخبز الرديء فكان الخبز الخشكار وكان يُعمل من الدقيق الغير المنخول، وأشهر أنواع الخبز الشائعة ما يعرف بالسّميد، وكان يُعمل بالمخابز الملحقة بقصور الخلافة الفاطمية، عُرف نوع آخر من الخبز الجاف هو الكعك، ويعمل من الدقيق والسكر والزبد أو الزيت ويُسوى مستديراً، وقد يكون ساذجاً أو محشواً، ويقول المقرئ عن الخلفاء الفاطميين: وكان أكثر أكلهم على طول العام من هذا الخبز، وتذكر المصادر أيضاً الخبز الأسود ويبدو أنه كان يُؤكل فقط في أوقات الأزمات، ويعمل من الشعير أو الفول أو الذرة أو النخالة، فيذكر المقرئ في حوادث سنة 776هـ اشتداد الغلاء فأكل أكثر الناس خبز الفول والنخال، عجزاً عن خبز القمح، وبلغ الخبز الأسود كل رطل ونصف بدرهم.

وتتعدد استخدامات الخبز عندما يدخل في مكونات الطعام، فكان يُقطع على هيئة مثلثات ويُحشى باللحم ويُقلّى ويُعرف بالسنبوسك الحامض، أو عوضاً عن اللحم يُحشى بالسكر واللوز المدقوقين والمعجونين بماء الورد ويُقلّى ويُعرف بالسنبوسك الحلو أو المكلّل، ويدخل القمح في إعداد الطعام الشهير «الهريسة» وكان لها مكانتها بين العامة ببغداد في العصر العباسي، واشتهرت بين سكان الفسطاط في العصر الفاطمي، بل كانت تُطبخ في قصور الخلافة، وتُعد من لحم الضأن أو البقر، ولم تكن تتطلب مكونات فاخرة أو بهارات، وهناك أطعمة اختلفت بها مصر مثل «النّيدة» فيذكر البغدادي في وصف غرائب أطعمة مصر: فمن ذلك النّيدة وهي بمنزلة الخبيص حمراء إلى السواد وهي حلوة لا في الغاية وتتخذ من القمح، ويقول ابن سعيد المغربي: ولا تصنع النّيدة وهي حلوة القمح إلا بالقاهرة والديار المصرية، واستمرت «النّيدة» كذلك في العصر المملوكي، ومما يثير الغرابة كما

تذكر المؤلف أن التهيئة لم ترد في أي من كتب الطبخ المعروفة، واختفاءها ربما يرجع لطبيعة هذا الصنف من الطعام ولا تباطئه بالطبقات الفقيرة والمزارعين.



2 اللحوم:

وكانت لها مكانة كبيرة بين الأطعمة العربية، ويروى عن الرسول صلى الله عليه وسلم «سيد طعام أهل الدنيا والآخرة اللحم» ووردت

العديد من الإشارات في المصادر التاريخية عن أهمية اللحوم بين الأطعمة القاهرية، ولفضل اللحوم التي كانت متاحة في حوائث الطعام يأتي في مقدمتها لحم الضأن، ولحم البقر، ولحم النعز، ولم يقف الاختيار على هذه الأنواع فحسب، بل كان اختيار البعض للحم الجمال، والجاموس، وتذكر المؤلف أن كتب الطبخ لم تذكر أي أنواع اللحوم يجب أن تدخل في إعداد الأطعمة؛ حيث أن لحم الضأن كان هو الشائع فلا داع لذكر نوعية اللحم، لكن في حالات قليلة يُذكر نوع اللحم مثل طبق «التوريق» حيث يُفضل لحم العجل في عمله، وفي «كنز الفوائد» يرد خمسة أطباق تتطلب نوعاً معيناً من اللحم، مثل «الهريسة» فيفضل لحم البقر، و«القمحية» لحم البقر في عدم وجود لحم الضأن. أما إعداد اللحوم فيتم بعدة طرق منها: السلق، والقللي، والشوي. وأغلب الأطباق في كتب الطبخ تركز في إعدادها على اللحم المسلوق، ومنها نوعان: الحوامض، والسواذج. فكان اللحم يُقطع إلى أجزاء متوسطة أو صغيرة، ويوضع في القدر ويُغمر بالماء ويضاف إليه عادة الملح والأشياء الأخرى التي تُسلق معه، ومن أشهر أطباق اللحوم النزيياج، والضيرة، والتارنجية، والمتوكلية، والرخامية، والعسدية.

3 الطيور والبيض:

كان القاهريون يختلفون طوائفهم وطبقاتهم

يفضلون لحوم الطيور، ولها مكان دائم على موائد الخلفاء والسلاطين، ففي احتفال الخلفاء الفاطميين يذكر ابن الطوير في وصف سماط رمضان: «ويعمر داخل ذلك السماط» على طوله - بأحد وعشرين طبقاً في كل طبق أحد وعشرون خروفاً ثياباً سمياً مشوياً، ومن كل الدجاج والفراريج وفراخ الحمام ثلاث مئة وخمسون طائراً». ويبدو هذا متواضعاً بجانب سماط السلطان الظاهر يرفق فيذكر القريني: وكان فيه من اللحم عشرون ألف رطل، ومائتا زوج أوز، وألف طائر من الدجاج. أما البيض في كتب الأطعمة فكان يُعد بطرق منها: القلي، والسلق، أو يدخل في إعداد أطباق اللحم والدجاج كترين فوق الطعام، وأشهر أطباق البيض كانت بلا شك العجة، والمبعثرات ومنها أنواع مثل مبعثرة باللحم، ومبعثرة حامضة، ومبعثرة بالبصل، ومبعثرة صفراء، ومبعثرة ساذجة، وكان إعداد البيض يُعرف بطريقتي عمله مثل البيض القلي، والبيض المطبخ، والبيض المخل، والبيض المصوص.

4 الأسماك:

لم يكن لأطباق السمك مكانة كبيرة بين الأطعمة العربية في العصور الوسطى، فمن بين المصادر لم يرد ذكر الأسماك بين أطعمة الطبقات الحاكمة في القاهرة، فكل ما نعرفه أن من رسوم الدولة الفاطمية في الأعياد توزيع الجلمات المملوءة من الحلاوت القاهرية والمتأرد التي فيها السمك،



بوسائلهم الخاصة، ويملحون جبهم كثير أقللا يستطيع الغريب الذي لم يتعود ذلك ما يستلذونه من طعام. تقول الأستاذة الباحثة أن ملاحظته يمكن أن تسري أكثر على سكان الريف، لكن يشتركهم أهل الحضر في إضافة اللبن الحامض إلى الأطعمة، ومن أشهر هذه الأطباق «الكشك» ويعمل من القمح المسحوق، واللبن الحامض، أما أشهر منتجات الألبان فهي الجبن فيذكر أحمد الحجار في «الحرب العشوق» ما يقرب من ثلاثين نوعاً منها: الجبن المقدسي، والعشبي، والجاموسي، وجبن الريف والغمي، والمقلي ولشوي، والصقلي، وهذه الأنواع إما أنها منتجات منزلية، أو مجلوبة من خارج البلاد، والجبن الشامي كان الأكثر ذيوماً بالقاهرة، أما الجبن للصري فكان أشهره الجاموسي أو الخيش، يقول ابن الكندي: وبها البقرة الخيسية مؤيدة للحلاب، ولا تعرف الحرث، ويعمل من حلابها جبن الخيش والأفراص والمعلب تحمل إلى الأفق». انتشر أيضاً بحوانيت الطعام القاهرية ما يُعرف بالجبن المقلي، ولم يكن طعام الطبقة الوسطى أو الفقيرة فحسب، بل كان مفضلاً من الطبقات الحاكمة، فالسلطان المنصور محمد بن قلاوون كان مُغرماً به، ويطلبه كل ليلة مع الوجبات الخفيفة الأخرى، يقول القمري في مسائل الأوبار: «ومن عادة هذا السلطان أن يبيت قريب مبيته في كل ليلة أطباق فيها أنواع

والبورى، ومعظم أنواع الأسماك الصالحة للأكل وردت في «الحرب العشوق» فيذكر المؤلف حوالي 30 نوعاً كانت تؤكل في القاهرة، من هذه الأنواع: الراي السنباطي، والمقصب، واللبيس، والتون، والبورى الطري والمنفور، والبطي، والحوث، والقرموط، والقشر البياض، والابارية، ومن تيمس ودمياط البني، والرعاد والطويار المشوق، والفسيخ، والطريخ، والقونس، وتذكر المصادر نوعاً آخر من السمك المالح يُعرف بالطريخ، فمؤلف الحرب العشوق يذكر أنه يشبه الفسيخ ويأتي إلى القاهرة من تيمس أو دمياط، ويفرد البغدادى فصلاً في الطريخ وما يعمل منه، هناك أيضاً نوعان من السمك المالح كانا شائعين في القاهرة، هما الدبئس (أم الحلول)، والبطارخ، والدبئس كان من المأكولات التي شملها المنع من الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله. وطرق إعداد السمك سواء المالح أو الطري أن يُقلى في مقلة حديد، أو طاجن وهو أعمق من المقلة، أو يشوى في تور أو فرن، ولم تستخدم عادة بهارات كثيرة.

5 الألبان ومنتجاتها:

من الملاحظات الأولية للرحالة ليون الأفريقي عن طباع المصريين أنهم يستعملون في غذائهم كثيراً من اللبن والجبن الطري، ويستهلكون كثيراً من اللبن الحامض أو من اللبن الذي يخثره

من المطجّات والبوارد والفطر والقشطة والجبن المقلي والموز والكيمياخ». وكان يأخذه في رحلته إلى الحج، ويفعل ذلك مع زوجته طغاي خاتون، فعندما ذهبت إلى الحج جهر لها مطبخاً متنقلاً يقول عنه المقرئزي: حج بها القاضي كريم الدين الكبير واحتفل بأمرها، وحمل لها البقول في محابر طين على ظهور الجمال، وأخذ لها الأبقار الحلابة، فسارت معها طول الطريق لأجل اللبن الطري وعمل الجبن، وكان يلقى لها الجبن في الغذاء والعشاء». ويتضح أن الجبن المقلي كان أحد مميزات الأطعمة القاهرية في العصر المملوكي.

6 - الخضروات والبقول والفاكهة:

من أنواع الخضروات بمصر التي يذكرها ابن الكندي في فضائل مصر، الخصب، والترمس، والجلبان، ويضيف علي بن رضوان الطبيب الشهير نباتات أخرى تزرع بمصر مثل: الخيار، والقثاء على أنواع، والقرع، والسلق والجزر، واللفت، والكرفس، والكراث، والفجل، والقلقاس، والباقلاء، والثوم، والبصل، ويمكن إضافة إلى قائمة ابن رضوان الزيتون، والبذنجان، واللوييا، وقد شاهدها ناصر خسرو في أسواق الفسطاط سنة (430هـ/1404م)، أيضاً الكرنب، والقنبيط، بعض هذه النباتات ذكرها الطبيب عبد اللطيف البغدادي وأضاف إليها الملوخية، والجرجير، والبامية، وزراعة هذه الخضروات في مصر أكدها أيضاً المؤرخان ابن فضل الله العمري والمقرئزي، ويضيف العمري الحمص، والبسلة، والزيتون، أما الملوخية وهي الطعام المميز الآن في مصر فهي تَأْكُل في مصر منذ القدم، وكانت لها شهرة في الفسطاط في القرن (5هـ/11م)، وتسمى أيضاً ملوكية، وكانت من الأطعمة التي منعها الخليفة الحاكم بأمر الله، لأنها كانت الطعام المفضل إلى معاوية بن أبي سفيان. ومعظم هذه الخضروات كانت تُزرع في مصر زمن المصريين القدماء، وبعضها مثل القلقاس والباذنجان والسلق ظهر بعد الفتح الإسلامي.

أما الفاكهة في أسواق القاهرة فكانت متنوعة ومنها: التفاح والكمثرى وأنواع مختلفة من البطيخ، والتين، والجميز وكان المفضل لدى المصريين، يقول عبد اللطيف البغدادي: وهو بمصر كثير جداً، وقد يوجد منه شيء شديد الحلاوة أحلى من التين، لكنه لا ينفك في أواخر مضغه من طعم خشبية ما». عُرِف أيضاً السفرجل والبرقوق والإجاص، والتوت والرمّان والخوخ والعنب والشمش والبلح، والموز والنبق، أما الحمضات فكانت كثيرة ومتنوعة ومنها الكباد أو الأترج، والليمون، وكانت الفاكهة تدخل ضمن مكونات مجموعة من الأطباق، مثل التمرية، والليمونية، والتمر هنديّة، والزبيبة، والموزية، والعنابية، والرطبية، والنانجية، والشمشية، والسفرجلية، والتفاحية، والخوخية، ومما يثير الغرابة كما تذكر المؤلفة أن هذه الأطباق التي عُرِفَتْ بأسماء الفاكهة لم تشر كتب الطبخ إلى كيفية دخول الفاكهة في إعداد هذه الأطباق، فأغلبها تحتوي على كميات كثيرة من اللحوم أو الدجاج المسلوق، فوظيفة الفاكهة كانت محدودة في استخدامها كإضافات، وفي بعض الحالات كان الاسم يطلق على لون الطبق، مثل المشمشية فكانت تُعد من غير المشمش، ولكن إضافة الزعفران إليها بكثرة كاف للتذكير بلون المشمش.

أماكن الأكل

كلمة المطاعم التي تستخدم حديثاً لتناول الأطعمة في الأماكن العامة لم تعرفها المدن الإسلامية القديمة بهذا المعنى، وكانت أسهل طريقة بالقاهرة إن لم تكن الوحيدة لتناول أطعمة ساخنة هي شراؤها جاهزة من حوانيت الطعام المنتشرة بالمدينة، وقد لاحظ الرحالة كثرة هذه الحوانيت، وأحصى بعضهم عددها في يومياته، وكانت تُعد الطعام وترسله للمنازل عن طريق صبيان الحوانيت أو الخدم. ومن الطبيعي أن الطبقات الميسورة كانت تأكل في دورها وقصورها، والطبقات الوسطى والحرفيين



قليلة ويرسلون عادة يطلبون ما يحتاجون إليه منها عندما لا يعتنون الطعام في منازلهم. ويؤمن أصحاب المتاجر طعام قطورهم أو عشائهم من دكاكين هؤلاء الطباخين.

ولم تعرف القاهرة العصور الوسطى وأوروبا أيضاً مكاناً مخصصاً للأكل، أو غرفة الطعام الآن، فمناخ مدن البحر المتوسط لم يجعلهم يتقيدون بغرفة خاصة للطعام، ولكن من الممكن الأكل في الهواء الطلق، وفي منازل الطبقات اليسيرة كان يتم استقبال الضيوف في «القاعة» أو صالة الاستقبال، ومكانها عادة بالطابق الأول أو الثاني، وربما تكون القاعة هي غرفة الطعام. ويذكر إدوارد لين أن أبناء الطبقات الوسطى أحياناً يتناولون طعام عشائهم أمام أبواب منازلهم فيدعون كل مار مهيب الطلعة إلى مشاركتهم الطعام. وتلك عادة شائعة أيضاً بين الطبقات الدنيا.

المشاركة في الطعام

تتوعد المصادر التي تناولت آداب الطعام ولداًدة في الثقافة الإسلامية، وكان أدب الموائد يستقي أصوله الدينية من السنة النبوية، ومنها التسمية على الطعام، والأكل باليمين، وفي موضع واحد، وكان الرسول عليه السلام يأكل بثلاثة أصابع، وقد نهى أن يقام عن الطعام حتى يرفع،

يأكلون في أماكن عملهم أو في منازلهم، أما الفقراء وعديمو المال فلا خيار أمامهم إلا الأكل بقارعة الطريق، أو جوار حانوت الطعام، وتذكر للولفة أن الإشارة الوحيدة التي تجعلنا نفترض وجود أماكن عامة للطعام بالقاهرة جاءت في مذكرات دومينكو تريفيانو سفير البندقية الذي زار القاهرة سنة (923هـ/1512م) لمقابلة السلطان قانصوه الغوري نهاية العصر المملوكي، أي قبل معرفة المطاعم لأول مرة في فرنسا بأكثر من قرنين ونصف، فقد لاحظ دومينكو أن سكان القاهرة لا يأكلون بالمنازل، لكن يدخل الشخص منهم إلى حوانيت ويأكلون، وعندما يمر الشخص بجوار الحانوت يتنفس رائحة الطعام المتفاضة، وهذه الحوانيت ربما تشبه حوانيت الطباخين التي أشار إليها القريري عند ذكر شارع قصبة القاهرة بقوله: «يرمى بمصر في كل يوم ألف دينار ذهباً على الكيمان والمزابل. مما يستعمله اللبانون والجبانون والطباخون من الشقاق الحمر التي يوضع فيها اللبن والجبن، والتي تأكل فيها الفقراء الطعام بحوانيت الطباخين». ويشير إدوارد لين في بداية زيارته للقاهرة منتصف القرن 19 إلى كثرة دكاكين الطباخين بالقاهرة فيقول: «ويعدون الكباب وغيره من الأطباق ويبيعونها، ولا يأكل الناس في هذه الدكاكين إلا في مرات

وربما كان ذلك حرصاً من الرسول الكريم في عدم إحراج الجالسين واضطرابهم إلى التعجل والقيام عنه ولهم فيه حاجة. ومن أشهر الكتب التي تُعنى بالجانب الديني «آداب الأكل» للإمام أبو حامد الغزالي في كتابه إحياء علوم الدين، أما الكتب الأدبية فمنها «شرح منظومة آداب الأكل والشرب والضيافة» لابن العماد الأقفهسي (ت808هـ/1405م) وهو من المصنفات القليلة التي تفردت في موضوعه. ولكن أقدم النصوص الأدبية المعروفة لنا هو الباب الخاص بآداب الموائد في كتاب الطيخ لابن سيار الوراق، فيفرد في نهاية الكتاب باباً في غسل اليد قبل الطعام وبعده، وآداب الأكل والشرب مع النبلاء. أما المصدر الأهم في العصر المملوكي هو «فوائد الموائد» للشاعر أبي الحسين جمال الدين الجزار (ت679هـ/1280م)، ويفرد أبواباً في آداب المضيف مع ضيفه، وآداب الضيف مع مضيفه، وذكر ما يستقبح من أفعال الضيف. ويذكر الجزار قواعد عامة للسلوك بين الضيف والمضيف، فيجب على الكريم أن يخدم ضيوفه، ويظهر لهم الفنى وبسط الوجه، ويقبض بالضيف أن يسأل مضيفه في شيء من داره سوى القيلة وموضع قضاء الحاجة، ولا يمتنع من غسل يديه، ولا بأس بالمحادثة على الطعام. وفي رسالة «آداب المؤكلة» ليدر الدين محمد الغزلي (ت984هـ/1577م) يذكر بعض العادات السيئة على المائدة، وأسماء أصحابها مثلاً: العائب وهو الذي ينبه على بعض عيوب الطعام، فيقول هذه هريسة جيدة لولا أنها سمراء، وهذا طليخ كثير الملح، أو قليل الحمض أو الحلو. وهذه المختصرات هي جانب أحادي يصعب معه معرفة سلوك الطبقات الوسطى والعامة، فلا يوجد معلومات موثقة عن سلوك القاهريين على الموائد، فأغلب المؤلفين في العصور الوسطى لم يعنوا بتسجيل يومياتهم، وأول مُصنّف يُعتمد عليه في تسجيل الحياة اليومية للمصريين وسلوكهم في الأكل وغيرها من مظاهر الحياة أتى في منتصف القرن التاسع عشر وهو «عادات

المصريين المحدثين» لادوارد لين، فملاحظاته لها أهمية لا تُضاهي في نشأة الدراسات الأنثوجرافية الخاصة بالمجتمع القاهري. أما أوقات الطعام فلم تتطرق إليها المصنفات، باستثناء الأقفهسي فهو الوحيد الذي ذكر أوقات الطعام، فيقول نظماً:

وإن أكلت فَنِم بعد الغداء وقم...

بعد العشاء تمشي ثم نَم وكل

وقت الغداء لوقت الفجر أوله ...

إلى زوال به وقت العشاء يلي

فوقت الغداء يدخل بطلوع الفجر، ويمتد إلى الظهر، ويليه وقت العشاء ويمتد إلى نصف الليل، ويليه وقت السُحور إلى الفجر الثاني، وهذه الأوقات للغداء والعشاء لم تقتصر على القاهرة فحسب، بل كانت هي المعتادة في الشرق الإسلامي عموماً، وامتد هذا التقليد في القرن التاسع عشر، فاستمرت وجبة العشاء هي الوجبة الأساسية، فيقول لين: إن العشاء هو وجبة الطعام الأساسية، ويتم تحضيره في فترة بعد الظهر، وما يبقى منه يُترك لعشاء اليوم التالي.

أما شكل المائدة، فتشير المصادر الأدبية إلى نوعين من الموائد، الأولى هي السُفرة، وتعرفها معاجم اللغة بأنها غطاء يوضع على الأرض أو السجاد، أو صينية مدورة الشكل مصنوعة من القماش أو الجلد، وهي في الأصل طعام يتخذ للمسافر، وبه سُميت سُفرة الجلد، والسُفرة التي يؤكل عليها سميت بهذا الاسم لأنها تبسط إذا أكل عليها، وكان الرسول عليه السلام يأكل على الأرض في بعض الأحيان وفي بعضها يأكل على سُفرة، أما النوع الثاني هو الخوان فكان يرتفع قليلاً عن الأرض، ويأخذ عدة أشكال منها صينية ترتكز على دعامة واحدة مرتفعة، أو صينية ترتكز على ثلاث أو أربع دعامات قصيرة، وكان الخوان عموماً يصنع من الخشب أو النحاس، أما في القرن التاسع عشر فيقول لين: أما طاولة الطعام

المراجع

فهي عبارة عن طبق مستدير يعرف بالصينية من النحاس القصديري أو الأصفر، يرتفع قطر هذه الصينية قدمين أو ثلاثة وتُجعل فوق كرسي نحو خمسة عشر بوصة طولاً، وهي مصنوعة من الخشب ومغطاة أحياناً بعرق اللؤلؤ أو العظام. ويشكل الكرسي والصينية (السفرة).

9 - ابن جبير، أبو الحسين محمد بن أحمد الأندلسي. رحلة ابن جبير. بيروت: دار صادر. 1959م.

10 - ابن زولاق، الحسن بن إبراهيم. فضائل مصر وأخبارها وخواصها. تحقيق علي محمد عمر. القاهرة: مكتبة الخانجي. 2000م.

11 - ابن ظهيرة. الفضائل الباهرة في محاسن مصر والقاهرة. تحقيق مصطفى السقا. دار الكتب المصرية. 1969م.

12 - أسامة بن منقذ، مؤيد الدولة أبو مظفر. كتاب الاعتبار. تحرير فيليب حتى. مركز النشر بجامعة برنستون. 1930م.

13 - الإسرائيلي، إسحاق بن سليمان. كتاب الأغذية والأدوية. تحقيق محمد الصباح. بيروت: مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر. 1992م.

14 - البغداد، عبد اللطيف. كتاب الإفادة والاعتبار. ط2. تحقيق عبد الرحمن عبد الله الشيخ. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998م.

15 - الجزاز، أبي الحسين جمال الدين. فوائد الموائد. تحقيق إبراهيم السامرائي. مجلة المجمع العلمي العراقي. المجلد 27 و 28. 1977-1976م.

16 - الجميل، محمد بن فارس. الأطعمة والأشربة في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم. حوثيات كلية الآداب، جامعة الكويت. الحولية 17/ الرسالة 114. 1996م.

17 - الجوهري، محمد. موسوعة التراث الشعبي العربي. ط2. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة. 2012م.

18 - الشيزري، عبد الرحمن. نهاية الرتبة في طلب الحسبة. تحقيق السيد الباز العريني. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر. 1946م.

19 - الظاهري، غرس الدين خليل بن شاهين. زبدة كشف الممالك وبيان الطرق والمسالك. تحقيق بولس راويس. باريس: المطبعة الجمهورية. 1893م.

20 - العمري، شهاب الدين أحمد بن يحيى بن فضل

* Book title: Food and Foodways of Medieval Cairenes: Aspects of Life in an Islamic Metropolis of the Eastern Mediterranean

Author: Paulina Lewicka

Publisher: BRILL, 2011

648 pages

1 - ابن الأثير، الكامل في التاريخ. ط1. تحقيق أبي الفداء عبد الله القاضي. بيروت: دار الكتب العلمية. 1987م.

2 - ابن الأخوة، محمد بن محمد القرشي. معالم القرية في أحكام الحسبة. تحقيق محمد محمود شعبان. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1976م.

3 - ابن الطوير، أبو محمد المرتضى بن الحسن القيسراني. نزهة المقلتين في أخبار الدولتين. تحقيق أيمن فؤاد سيد. بيروت: المعهد الأنثاني للأبحاث الشرقية. 1992م. (النشر الإسلامية)

4 - ابن العديم، كمال الدين. الوصلة إلى الحبيب في وصف الطيبات والطيب. تحقيق سليمى محجوب: درية الخطيب. حلب: منشورات معهد التراث العلمي العربي. 1986م.

5 - ابن الكندي، عمر بن محمد بن يوسف. فضائل مصر المحروسة. ط1. تحقيق علي محمد عمر. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1997م.

6 - ابن المأمون، جمال الدين أبو علي موسى البطائحي. نصوص من أخبار مصر. تحقيق أيمن فؤاد سيد. المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة. 1983م.

7 - ابن إياس الحنفي. بدائع الزهور في وقائع الدهور. ط2. تحقيق محمد مصطفى. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1982م.

8 - ابن بطوطة، شمس الدين أبي عبد الله الطنجي. رحلة ابن بطوطة. تحقيق عبد الهادي التازي، الرباط: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية. 1997م.